التصوير وفنون الكتاب

في الفنون الاسلامية

تأليف

د. زكي محمد حسن

الكتاب: التصوير وفنون الكتاب.. فى الفنون الإسلامية.

الكاتب: د. زكي محمد حسن

الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

APA

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

حسن ، زكي محمد

التصوير وفنون الكتاب.. فى الفنون الإسلامية. / د. زكي محمد حسن

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٨٥ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٥ – ١٠ – ٦٨٢٣– ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان   رقم الإيداع : ٩٣٢٣ / ٢٠٢٠

التصوير وفنون الكتاب
فى الفنون الإسلامية





مدخل للقراءة

عنى المسلمون بالمخطوطات عناية جعلتها تحفا فنية ثمينة؛ فإن الإنسان إذا أتيح له النظر في مخطوط من المخطوطات الفنية الإيرانية أو التركية أو الهندية الإسلامية، لا يكاد يدري بأي شيء يعجب، أبدقة الزخارف المذهبة وجمالها، أم بجاذبية الصور وسحرها، أم بإبداع الألوان ونضارتها، أم بجمال الخط ورشاقته، أم بزخارف الجلد ورسومه. وهو في النهاية يعجب بكل هذه الأشياء مجتمعة، ويذكر صبر الفنانين المسلمين ومثابرتهم في صناعة مثل هذه التحف.

أما العناية بجودة الخط فأمر طبيعي في الإسلام، وقد كان الخطاطون أعظم الفنانين مكانة في العالم الإسلامي عامة، وفي إيران وتركيا خاصة، لاشتغالهم بكتابة المصاحف، ونسخ كتب الأدب والشعر، ولأن رجال الدين كانوا راضين عنهم. ولذا تقدم فن تحسين الخط وظرف ذوق الأمراء ورجال الدولة في هذا الشأن، فأقبلوا على شراء المخطوطات الكاملة أو النماذج من كتابة الخطاطين المشهورين. وكانت أكثر هذه النماذج من الآيات القرآنية أو الأدعية أو أبيات الشعر. وجمع منها الهواة

المرقعات (الألبومات) الفاخرة. وكان الخطاط يذيل كتابته بإمضائه فخراً بخطه، ولأنه لم يكن يخشى، كزميله المصور، نقمة المتعصبين من الفقهاء أو من عامة الشعب. ولذا كانت أسماء الخطاطين معروفة، كما صنفت بعض الكتب في تراجم حياتهم. ولم يكن لغيرهم من الفنانين نصيب من هذه العناية. وكان إلى جانب هؤلاء الخطاطين نساخون متواضعون يعتون بنسخ مخطوطات أرخص ثمناً ليستطيع اقتناءها من يحتاج إليها من رجال العلم والأدب.

وطبيعي أن تكون المصاحف الشريفة ميداناً لفن تجويد الخط. وقد كتبها الخطاطون في البداية بضروب من الخط الكوفي الذي تطور على يدهم في سبيل الدقة والرشاقة والجمال الزخرفي حتى بلغ أوج عظمته في القرن الخامس الهجري (١١م). وكان أكبر عون لهم في هذا الصدد طبيعة الحروف العربية وما فيها من تقويس وانبساط واتصال وما تقبله رؤوسها وسيقانها من ذيول زخرفية وتوريق وترابط. وأقبل القوم في بلاد المغرب على الكتابة بخط ينسب إليهم وله بعض الخصائص فضلاً عن قربه من الثلث والنسخ. ولكن الخطاطين بدأوا منذ القرن السادس الهجري في الانصراف عن كتابة المصاحف

بالخط الكوفي، وكتبوها بالثلث والنسخ وبضروب أخرى من الخطوط اللينة. ومن المخطوطات التي عنى فيها بتجويد الخط بعض دواوين الشعر الفارسي والعربي والتركي وبعض كتب الأدعية والصلاة على النبي، مثل كتاب "دلائل الخيرات". وقد استعمل الخطاطون في كتابتها ضروباً شتى من الخطوط، مثل "التعليق" و"النستعليق" و"الشكستة" الفارسية والنسخ والمغربي والثلث.

وكان الأمراء والأثرياء يقبلون على تجويد الخط. وقد نبغ في هذا الميدان كثير من سلاطين آل عثمان وأباطرة المغول في الهند فضلاً عن بعض الأمراء الإيرانيين ولاسيما في عصر الدولة التيمورية.

وتمت صناعة الورق الثمين في العالم الإسلامي، ولاسيما في إيران، واستطاع الإيرانيون في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) أن يصنعوا منه أنواعاً فاخرة من الحرير والكتان، عنوا بضغطها وإكسابها بعض الألوان وتلميعها، لتليق بدواوين الشعر اللطيفة التي كانت تكتب عليها بالخطوط الجميلة، وليزداد عليها بهاء الرسوم المذهبة والصور الملونة التي كانت تحلى بها تلك المخطوطات.

التذهيب

من فنون الكتاب التي ازدهرت في ديار الإسلام فن تزيين المخطوطات، بتذهيب بعض صفحاتها أو بتذهيبها كلها.

والمعروف أن الخطاط كان يتم كتابة المخطوط تاركاً فيه الفراغ الذي يطلب منه في بعض الصفحات لترسم فيه الأشكال النباتية والهندسية والمذهبة، أو تنقش فيه صور ذات صلة بنصوص معينة في المخطوط. وقد لا يكون لبعضها أي صلة قريبة به، فيكون الغرض من رسمها تجميل المخطوط فحسب. ويكثر في مثل هذه الأحوال أن تكون الصورة منقولة عن مخطوط آخر، وأن يكون موضوعها عاماً، كمنظر استقبال في قصر أو منظر طرب أو شراب أو لقاء حبيببين. وقد وصل إلى المتاحف والمكتبات والمجموعات الفنية الخاصة بعض مخطوطات لم تتم بها الرسوم في كل الفراغ المتروك في صفحاتها المختلفة، وكان المخطوط يسلم بعد ذلك إلى فنان اختصاصي في رسم الهوامش وتزيينها بالزخارف، ثم إلى آخر لتذهيب هوامشه وصفحاته الأولى وصفحاته الأخيرة وبداية فصوله وعناوينه، وغير ذلك من الزخارف المتفرقة. وكانت الرسوم النباتية والهندسية المذهبة في المخطوطات تصل إلى أبعد حدود الاتقان، ولاسيما في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر

والسادس عشر بعد الميلاد)، حين بلغت الغاية في الاتزان والدقة وتوافق الألوان (شكلي ١و ٢).



(شكل ١) صفحة في مخطوط من المنظومات الخمس للشاعر نظامي، كتب في مدينة تبريز بين عاي ٩٤٦و ٩٤٩هـ (٥٢٩- ٥٣٣) للشاه طهماسب يد الخطاط شاه محمود النيسابوري ومحفوظ الآن في المتحف البريطاني

وكان التذهيب أرفع فنون الكتاب بعد مجويد الخط. وكان المصور الذي يتقن فن التذهيب يحرص على أن يضاف إلى اسمه لفظ "مذهب"، كما أن المؤرخين كان لا يفوتهم أن يتحدثوا عن جمعه بين هذين القنين الرفيعين.

ولا ريب في أن أعظم المخطوطات القديمة شأناً من الناحية الفنية هي المصاحف التي كانت تكتب بين القرنين الثامن والثاني عشر بعد الهجرة (١٤– ١٨م)، والتي كانت تذهب وتزين بأدق الرسوم وأبدعها.

(شكل ٢) صفحة مذهبة في مخطوط من "مخزن الأسرار" للشاعر الإيراني نظامي كتب لسلطان ما وراء النهر أبي الغازي عبد العزيز بهادر خان سنة ٩٤٤هـ (٥٢٧– ٥٢٨م) ومحفوظ في المكتبة الأهلية بباريس

ولا عجب فإن تعظيم القرآن الكريم كان يبعث كثيرين من الفنانين على العناية بتذهيب المصاحف، وأقبل بعض الأمراء

والعلماء وكبار رجال الدين والأدب على تعلم فن التذهيب، وكانت مساعدتهم عظيمة القيمة للمذهبين، فإن هؤلاء كانوا يحتاجون في صناعتهم إلى بعض المواد الغالية الثمن. وحسبنا أن نرى مجموعة المصاحف الثمينة المحفوظة في دار الكتب المصرية والغنية بزخارفها المذهبة التي أنفق عليها سلاطين المسلمين الأموال الطائلة.

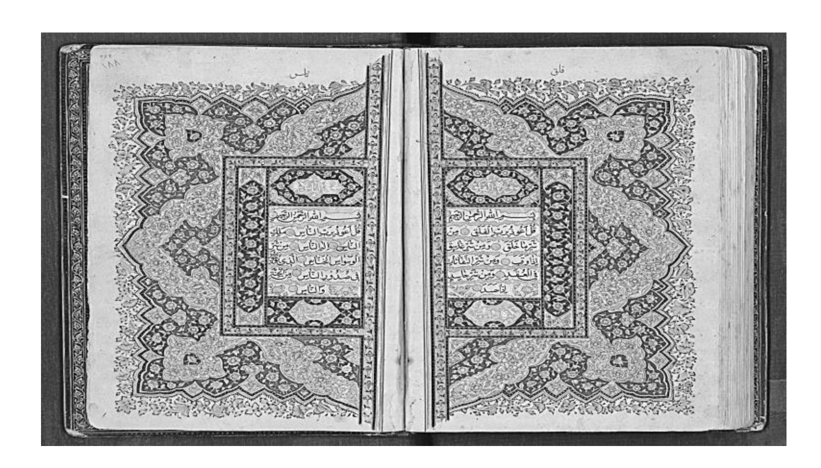
ومن بديع ما تفخر به هذه المكتبة ستة أجزاء من مصحف كبير (٥٠× ٤٠ سنتمترا)، كتبها سنة ٧١٣هـ (١٣٠٣م) في همذان الخطاط عبد الله بن محمد بن محمود الهمذاني، للسلطان أو لجايتو خدا بنده محمد ، وهو من نوع المصاحف الكبيرة الحجم والتي كانت تقدم للأضرحة والمساجد وكان كل جزء منها يكتب في مجلد على حدة. وقد وصل هذا المخطوط المذهب بعد ذلك بنحو ثلاثة عشر عاماً إلى الأمير المملوكي أبي سعيد سيف الدين بكتمر بن عبد الله الساق الملكي الناصري فوقفه على الضريح الذي شيده في القرافة جنوبي القاهرة. وخط هذا المصحف جميل جداً وتشمل صفحاته خمسة سطور في الصفحة الواحدة بحروف جميلة مذهبة كما تضم نخبة من الرسوم المذهبة قوامها الأشكال الهندسية المتداخلة والفروع النباتية الدقيقة (شكل ٣) ومما يزيد إعجابنا بهذه الزخارف الهندسية أن الإيرانيين عامة لم يكن لهم فيها مران خاص

بل كانوا يقبلون على سائر العناصر الزخرفية أكثر من العنصر الهندسي ومع ذلك فقد أتقنوها في هذا المصحف إتقاناً عظيماً.

ومنذ القرن التاسع الهجري (١٥م) زادت العناية بتزيين صفحات بعض المخطوطات، فلم يعد التذهيب وقفاً على ال "سرلوح" أي الصفحات الأولى، وعلى النجوم الزخرفية التي كانوا يسمون الواحدة منها "شمسة" وعلى الجامات (المناطق أو البحور) التي كان يكتب فيها اسم صاحب المخطوط وتاريخ الفراغ منه، بل أصبح لزخرفة الهوامش شأن كبير، فأقبل القوم على تغطيتها برسوم النبات والحيوان وبالرسوم الآدمية في بعض الأحيان. وقد ذاع هذا الضرب من زخرفة المخطوطات في العصر الصفوي في إيران، كما أصابت الهند الإسلامية قسطاً وافراً من النجاح فيه. ولا غرو فقد قامت بها فنون الكتاب في عصر الأباطرة المغول على يد أساتذة من الإيرانيين.

وكانت الرسوم المذهبة في المخطوطات بسيطة في البداية وقامت على أساس الزخارف الساسانية والبيزنطية والقبطية. وعلى ما عرفه المسلمون في كتب المسيحيين من أتباع الكنيسة الشرقية. وكان كل هذا واضحاً في اختيار الألوان، وفي الرسوم الهندسية والنباتية، ولكنها تطورت في سبيل الاتقان، وغلبت عليها رسوم النجوم المسدسة أو المثمنة ورسوم الفروع النباتية المتصلة ورسوم

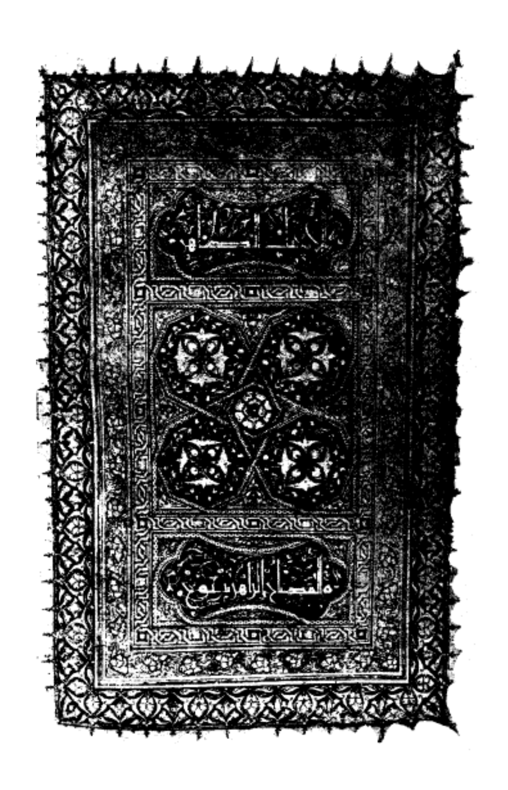
المراوح النخيلة (البالمت). وأبدع المذهبون في أسلوب جديد ازدهر منذ عصر السلاجقة؛ وقوامه أن تحاط سطور الكتابة بخطوط دقيقة، وأن تغطى الصفحة خارج هذه المناطق التي تحد السطور النباتية.



(شكل ٣) صفحة مذهبة من مصحف محفوظ في دار الكتب المصرية ومؤرخ من سنة ٧١٣هـ (١٣٠٣م)

وتشهد بعض المخطوطات الثمينة في المتحف القبطي في القاهرة وفي بعض المجموعات الفنية الأخرى بأن تزيين المخطوطات بالرسوم الجميلة وتذهيبها لم يكن وقفاً على المصاحف وكتب المسلمين فحسب، بل كانت مخطوطات الإنجيل والتوراة والكتب الدينية المسيحية واليهودية تكتب بضروب جميلة من الخط العربي وتذهب وتزين صفحاتها بالرسوم الهندسية والنباتية العربية الطراز. وهي الرسوم والزخارف التي عم استعمالها بين رجال الفن في ديلر الإسلام من مسلمين ومسيحيين ويهود. ولعل أبدع تلك المخطوطات

مخطوط نفيس من الإنجيل، مملوكي الطراز، محفوظ في المتحف القبطي، نسخ في دمشق سنة ١٣٢٤م. وفي أوله صفحتان عليهما رسوم هندسية ونباتية مذهبة وفيهما بالخط الكوفي عبارة "الإنجيل الطاهر والمصباح الزاهر ينبوع الحياة وسفينة النجاة" (شكل ٤). وهذه الزخارف المذهبة لا تختلف في أسلوبها الفني عن زخارف الصفحات المذهبة في المصاحف الملوكية. ومن الطريف في هذا الإنجيل أن شارة الصليب اتخذت عنصراً زخرفياً في الرسوم المذهبة ولكنها مع ذلك لم تخرج الصفحة المذهبة عن الطراز الإسلامي البحت. والحق أن الأسلوب الفني الإسلامي لا يبدو في أول المخطوط فحسب، بل إنه ظاهر في سائر صفحاته، ولاسيما في فواصل الآيات وفي الحدائل والرسوم النباتية والزخارف الهندسية المتشابكة التي يتألف منها إطار الصفحات.



(شكل ٤) صفحة مذهبة في بداية مخطوط من إنجيل نسخ بدمشق سنة ١٣٢٤م، ومحفوظ الآن بالمتحف القبطي في القاهرة

وليس غريباً أن يصيب المسلمون عامة، والإيرانيون والترك خاصة، أبعد حدود التوفيق في تحلية الصفحات بالرسوم وتذهيبها، فإن هذه الفنون الزخرفية تتفق مع ميولهم واستعدادهم حتى أصبحت زخارف الصفحات المذهبة نماذج تنقل عنها الرسوم في التحف المعدنية والخزفية والجصية وفي المنسوجات والسجاد.

التصوير

أما التصوير، فإننا لا نعرف أن العرب كانوا يكرهونه قبل العصر الإسلامي. ونذكر كذلك أن القرآن الكريم لم يأت فيه ما يحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل التماثيل لها. والآية التي كان يفهم منها خطأ أن التصوير محرم في الإسلام هي قوله تعالى في سورة المائدة: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالأَنصَابُ وَالأَزْلامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ} [المائدة: ٩٠]. ولكن الواقع أن المقصود بكلمة "أنصاب" في رأي المفسرين هي الأحجار الكبيرة أو الأصنام التي كان العرب يعبدونها ويقدمون لها القربان. فليس في هذه الآية إذن أي تحريم للتصوير أو عمل التماثيل.

غير أن رجال الحديث ينسبون إلى النبي عليه السلام أحاديث تحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل تماثيل لها. ولن بعض العلماء في العصر الحاضر يعتقدون أن النبي لم يفكر في النهي عن التصوير وأن التصوير كان مباحاً في فجر الإسلام، وأن الأحاديث المنسوبة إليه في هذا الشأن غير صحيحة، وأنها في الحق لا تمثل إلا الرأي الذي كان سائداً بين رجال الدين في بداية القرن الثالث الهجري. وهو العصر الذي كتب فيه صفوة العلماء الذين اشتغلوا

بجمع الحديث.

على أننا شخصياً نعتقد أن النبي عليه السلام، وأن الخلفاء الراشدين من بعده، ثم المتمسكين بالدين من الأمويين والعباسيين نهوا عن تصوير الكائنات الحية ليحموا المسلمين من الأصنام والتماثيل والصور التي قد تقود البسطاء إلى نسيان الخالق أو إلى اتخاذها وساطة يتوسل بها إلى الله، أو إلى عبادتها لذاتها. فضلاً عن أن الفقهاء كانوا يعتبرون عمل الصور والتماثيل محاولة غير لائقة لتقليد الخالق عز وجل. أما بعد أن بعد عهد العرب بالوثنية وزال خطرها فقد أفتى كثير من العلماء المحدثين- كالشيخ محمد عبده والشيخ عبد العزيز جاويش- بأن التصوير العلمي والفني لا يتعارض مع تعاليم الدين الحنيف. وعلى كل حال فإن الأحاديث المنسوبة إلى النبي في تجريم التصوير كان لها أثر لا سبيل إلى إنكاره، سواء أكانت صحيحة أم غير صحيحة.

وقد كانت كراهية التصوير عامة بين رجال الدين من سنيين وشيعة. وليس صحيحاً ما كان يظنه بعض الناس من أن المذهب الشيعي لا يعترف بهذا التحريم فالواقع أن في كتب الحديث الشيعية أحاديث تحرم التصوير، وأن حكم رجال الدين من الشيعة هو عينه

حكم أهل السنة في كراهية الصور والتماثيل[1].

ولكن تحريم التصوير في الإسلام لم يقض على هذا الفن قضاء تاماً، ونظرة إلى تاريخ الفنون الإسلامية تقنعنا بأن القوم كانوا في كثير من الأحيان لا يكترثون بهذا التحريم، وأن هذا التهاون كان يحدث في شتى أقاليم الإمبراطورية الإسلامية، فازدهر فن التصوير في بعضها ولاسيما في الأقاليم التي كانت لها تقاليد فنية عظيمة في النحت والتصوير مثل إيران وغيرها من البلاد التي تأثرت بها وخضعت في بعض العصور لنفوذها الثقافي كالهند وتركيا.

وقد قيل إن العرب ورثوا عن اليهود كراهية التصوير، وإن أقل الشعوب الإسلامية اكتراثاً بتحريم التصوير في الإسلام إنما هي الشعوب غير السامية الأصل، فالأيوبيون مثلاً كانوا من أبطال المذهب السني ولم يمنعهم ذلك من الإقبال على اقتناء التحف المعدنية النفيسة ذات الموضوعات الزخرفية الأدمية، ولعل السر في ذلك أنهم لم يكونوا عرباً ساميين، بل كانوا كرداً.

وقد كانت إيران في طليعة الأمم الإسلامية التي لم يؤثر فيها

---

[1] راجع ما كتبناه مفصلاً عن حكم التصوير عند المسلمين في تعليقاتنا الفنية في كتاب "التصوير عند العرب" للمرحوم أحمد تيمور باشا ص ١١٩- ١٣٩ وفي مقالنا The Attitude of Islam Towards Painting في المجلد السابع من مجلة كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول، يولية سنة ١٩٤٤، ص ١- ١٥.

تحريم التصوير تأثيراً كثيراً على الرغم من أن الفقهاء في إيران كانوا يكرهون التصوير والمصورين.

وربما كان تحريم التصوير في الإسلام من الأسباب التي نستطيع أن ننسب إليها قسطاً من جمود هذا الفن في إيران ووقوفه عن التطور في حرية واستقلال. ولكننا نستطيع أن نقول بوجه عام إن تأثير التحريم لم يكن ظاهراً في إيران ظهوره في سائر الأقاليم الإسلامية. والواقع أن جل ما نعرفه من التصوير الإسلامي يرجع إلى إيران، أو إلى الهند وتركيا. والمعروف أن التصوير في الهند وتركيا قام على أكتاف مصورين إيرانيين تتلمذ عليهم المصورون الهنود والترك.

ويرجع تركز التصوير الإسلامي في إيران إلى أن الإيرانيين شعب ميال للفن بفطرته، وإلى أن أكثر الإيرانيين كانوا من ذوي المحيط العقلي الواسع والأفكار الحرة والتسامح الديني، الذين يذهبون إلى أن تحريم التصوير في فجر الإسلام كان يقصد به محاربة عبادة الأوثان وإلى أن الإيرانيين ورثوا أساليب فنية في النقش والتصوير عن إسلافهم، وإلى غير ذلك من الأسباب التي لا مجال لشرحها هنا.

بقي علينا أن نعرف السبب الذي يمكننا أن ننسب إليه جمود التصوير الإيراني وبعده عن الطبيعة، بعد أن رأينا أنهما لا يرجعان

فقط إلى تعاليم الدين الإسلامي في تحريم التصوير، تلك التعاليم التي لم يكن لها في إيران تأثير قوي. ونحن نذهب إلى أن المسئول عن طبيعة التصوير الإسلامي غالباً هي الأساليب الفنية التي ورثها المصورون المسلمون عن أسلافهم من سكان الهضبة الإيرانية وبلاد الجزيرة والعراق والشرق الأدنى عامة، فإن هؤلاء لم يكن لديهم من الحفلات والألعاب الرياضية والمناظر الطبيعية والعناية بالتربية البدنية وتقوية الأجسام ما يمكن أن يدفعهم– كالإغريق مثلاً– إلى دراسة الجسم الإنساني دراسة متقنة والعمل على تصويره، أو صناعة التماثيل له بدقة يراعى فيها صدق تمثيل الطبيعة. وحسبنا أن نوازن بين تمثال أغريقي وتمثال قديم من إيران أو العراق أو مصر لندرك الفرق بين المدرستين في الفن: مدرسة الإغريقي والفنون الغربية التي انحدرت منها ونسجت على منوالها، ومدرسة الشرق الأدنى والفنون الإسلامية ولاسيما الإيرانية التي ورثتها واقتفت آثارها.

وقصارى القول أن الفن الإسلامي، بسبب خضوعه لتحريم التصوير وتأثره بالتراث الفني في البلاد التي قام فيها، تخلى عن ميدانين عظيمين من ميادين العبقرية الفنية التي امتازت بها الفنون الأخرى، ولاسيما فنون الغرب التي ورثت الأساليب الفنية الإغريقية. وهذا الميدانان هما النحت وتصوير اللوحات الفنية على النحو الذي تعرفه في الفنون الأوربية وفنون الشرق الأقصى. فالتصوير

الذي ازدهر في إيران وتركيا والهند، والذي عرفته بعض الأقاليم الإسلامية الأخرى، كان في أكثر الأحيان موقوفاً على توضيح الكتب وتزيينها، سواء في ذلك الكتب العلمية أو كتب التاريخ والأدب ودواوين الشعر وكانت له أساليب فنية اصطلاحية تجعله ميداناً في التصوير قائماً بذاته. أما ما عرف من التصوير بالألوان المائية على الجدران (شكل ٦) فلم يكن الإقبال عليه عظيماً، وكان بعيداً عن صدق تمثيل الطبيعة.

وفضلاً عن ذلك فإن المساجد والأضرحة والعمائر الدينية عموماً، وكل ما يتصل بها من أثاث، وكذلك المصاحف، خلت في زخارفها من رسوم الكائنات الحية[٢] ولم تكن فيها صور أو تماثيل يستعان بها على توضيح تاريخ الإسلام وشرح العقائد الدينية وسيرة أبطال كما كان الحال في مذهب المانوية أو البوذية أو في الدين المسيحي[٣]. وإن يكن بعض الباحثين قد عثروا على مصحف فيه

---

[٢] في جوانب المنبر الذي أمر بعمله الأمير يلبغا السالمي سنة ٧٩٩هـ للجامع الأقمر حشوات من الداخل عليها صور حيوانات فاطمية الطراز يرجح أنها نقلت من مكان آخر واستعملت على ظهرها. ووجد في مدرسة صرفتش بالقاهرة لوح كبير من الرخام عليه عناقيد عنب بأوراقها وبرأسيه صور حيوانات متقابلة. انظر، حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية ج ١ ص ٧٣و ١٦٢ و ١٦٣.

[٣] راجع مقالنا "الصور والنقوش والتماثيل في الأضرحة والمساجد الإيرانية" في العدد ٩٠ من مجلة "الثقافة" في ١٧ من سبتمبر سنة ١٩٤٠. وانظر كتابنا "الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي" (الطبعة الثانية) ص ٨٣.

بعض الصور[٤] فإن مثل هذه الحالة نادرة جداً فضلاً عن أن هذا المصحف لا يرجع إلى العصور الوسطى، وإنما هو من القرن الماضي، ويمكن تفسيره بالتأثر الفني وبالتسامح الديني الذي نتج من اختلاط الغرب بالشرق ومن البعثات الإيرانية في أوربا.

ولكننا لا نستطيع أن ننفي وجود أي تصوير ديني في الإسلام، فإن بعض المصورين الإيرانيين عمد إلى حياة النبي وإلى بعض الحوادث الجسام في تاريخ الإسلام فاتخذ منهما موضوعات لصور كانت تشتمل في بعض الأحيان على رسم النبي عليه السلام. بيد أن هذه الصورة نادرة جداً، لم تحز رضاء الفقهاء في يوم من الأيام، بل إن أكبر الظن أنهم كانوا لا يعلمون عنها شيئاً، وإلا لما قدر لها أن تعيش أو تنجو من التشويه لما فيها من تحد مضاعف، بالتصوير في حد ذاته، وبتصوير النبي نفسه فضلاً عن ذلك.

ومهما يكن من شيء فقد تكون أقدم صورة للنبي جاء ذكرها في كتب التاريخ، تلك التي رآها في الصين تاجر عربي اسمه ابن هبار، زار تلك البلاد في القرن الثالث الهجري (٩م) فأطلعه ملكها على صور كثيرين من الرسل: منهم نوح في السفينة ينجو بمن معه، ثم موسى وعصاه بين بني إسرائيل، ثم عيسى وقد ركب حماراً

---

(٤) وصفه الأستاذ جوتهيلي R. Gotthell في مجلة الدراسات الإسلامية Revue des Eludes lslamjquea باريس، من صحيفة ٢١ إلى صحيفة ٢٤ في العدد الأول من إعداد سنة ١٩٣١.

والحواريون معه، ثم محمد عليه السلام وقد ركب جملاً وأصحابه محدقون به، وفي أرجلهم نعال عدنية من جلود الإبل وفي أوساطهم حبال الليف قد علقوا فيها المساويك. ولسنا نعرف هل كانت هذه الصور من صناعة فنانين صينيين أو مسلمين أو من المسيحيين النساطرة، الذين كانت منهم جالية في الصين منذ القرن الأول الهجري (٧ م).

أما أقدم الصور الدينية في المخطوطات الإسلامية فواردة في مخطوط من الجزء الحادي عشر من كتاب الأغاني لأبي الفرج الاصفهاني محفوظ في دار الكتب المصرية ويرجع إلى سنة ٦١٤هـ (١٢٠٧– ١٢٠٨م) وتمثل الصورة أسقف نجران وعاقبها بين يدي سيدنا محمد عليه السلام[٥]. وهي من مدرسة التصوير التي ازدهرت في العراق والتي سيأتي الكلام عليها. وتأتي بعد ذلك صور دينية أخرى في مخطوط من كتاب جامع التواريخ لرشيد الدين، جزء منه محفوظ في الجمعية الأسيوية الملكية بلندن، والجزء الآخر في مكتبة جامعة إدنبره.

ويرجع هذا المخطوط إلى نحو سنة ٧١٠هـ (١٣٠٠– ١٣٠١م) وهو من مدرسة التصوير الإيرانية المغولية. والمعروف أن الوزير رشيد

[٥] انظر ما كتبه الدكتور بشر فارس عن هذه الصورة في مجلة المجمع العلمي المصري، بالجزء الثامن والعشرين. فإن له الفضل في العثور عليها وسوف يظهر له بحث يتناول جميع وجوهها.

الدين كان عالماً جليلاً ومؤرخاً كبيراً بذل الجهود الكبيرة في تصنيف كتابه "جامع التواريخ" وجلب إلى تبريز عدداً من المصورين لتوضيح مخطوطات كتابه وتزيينها بصور يبدو فيها تأثير الأساليب الفنية الصينية والمغولية والمسيحية والهندية. وقد صور لنا أحد هؤلاء الفنانين أو بعضهم، بضع صور تمثل حوادث مشهورة في السيرة النبوية. فنرى إحداها تمثل مولد النبي عليه السلام وقد كتب "ولادت همايون بادشاه كائنات عليه السلم". كما نرى في صورة أخرى الراهب بحيراً أمام النبي يرى فيه امارات النبوة ويفطن إلى ما سيكون له من عظيم الشأن. ونشاهد النبي في صورة ثالثة يهم بأن يرفع بيديه الحجر الأسود ليضعه في جدار الكعبة، حين اختلف زعماء قريش أيهم يكون له فخار وضع الحجر في هذا المكان وحكموا محمداً فطلب إليهم ثوباً وضعه فيه بيده وأشار على كبير كل قبيلة أن يأخذ بطرف من أطراف الثوب فحملوه جميعاً إلى ما يحاذي موضع الحجر من البناء، ثم رفعه النبي ووضعه في مكانه. كما نرى صورة رابعة تمثله عليه السلام جالساً في غار حراء يتلقى الوحي، ونجده في صورة خامسة مع أبي بكر بالغار في طريقهما إلى يثرب.

وثمة مخطوط من كتاب الآثار الباقية للبيروني محفوظ في جامعة ادنبره وبه صور أخرى للنبي عليه السلام. ويرجع تاريخ هذا

المخطوط إلى سنة ٧٠٧هـ (٢٩٧- ٢٩٨م). ومما يستوقف النظر في صوره أن رأس النبي تحيط به هالة على النحو المعروف في صور السيد المسيح والقديسين. على أن هذه الهالة فقدت معناها في الفنون الإسلامية، فلم تعد تدل على قدسية ما، وإنما استخدمها الفنانون لتعيين أعظم الأشخاص شأناً في الصورة، من سلطان أو أمير أو ذي أو ما إلى ذلك، وهناك هالة من نور يشع إلى الجوانب، استخدمها الإيرانيون لمحمد وللرسل، واستخدمت عند الشيعة عامة حول رأس الإمام علي أيضاً، بينما نرى في الصور الهندية هالة مستديرة يرسمها الفنانون حول رؤوس الملوك والأمراء وبعض القديسين.

وثمة مخطوط آخر من كتاب روضة الصفا لميرخواند، يرجع إلى سنة ١٠٠٣هـ (٥٨٥م). وفيه صور بعض حوادث السيرة النبوية. ومنها أسطورة شق صدر النبي وهو يقيم في البيداء عند مرضعته حليمة السعدية، وهي الأسطورة التي تستند إلى المعنى الحرفي للآية القرآنية: {أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ* وَوَضَعْنَا عَنكَ وِزْرَكَ* الَّذِي أَنقَضَ ظَهْرَكَ} [الشرح: ١-٣]. وفي هذا المخطوط صورة أخرى تمثل موت أبي جهل في معركة بدر، وثالثة تمثل تحطيم النبي الأصنام في البيت الحرام بعد فتحه مكة، ورابعة تمثل حادث غدير خم وهو الذي يقول الشيعة إن النبي أوصى فيه بأسرته بعد حجة الوداع وأعلن أن سيدنا علياً

سيكون خليفة له.

وفضلاً عن ذلك فإن بعض المؤلفات المتنوعة في قصص الأنبياء كان يشتمل على صور النبي، وقد وصل إلينا مخطوطان منها، وفي كل منهما صورة تمثل أول لقاء بين النبي والسيدة خديجة. وهناك صور في بعض مخطوطات أخرى، وتمثل النبي عليه السلام جالساً بين فريق من الصحابة وأهل البيت.

ومهما يكن من شيء فقد كثرت في إيران منذ القرن العاشر الهجري (١٦م) الصور التي تمثل النبي وسيدنا علياً والحسن والحسين، وترى في بعضها حول رأس النبي هالة من النور يغلب على الظن أنها منقولة عن الهالة التي كانت ترسم حول رأس بوذا في الفن الهندي.



(شكل ٥) صورة سيدنا موسى وسيدنا شعيب وابنتيه في مخطوط من كتاب تاريخ الأنبياء لإسحق بن إبراهيم بن منصور النيسابوري. محفوظ في المكتبة الأهلية بباريس ويرجح أنه يرجع إلى نهاية القرن ١٠هـ (١٦م)

على أن أكثر الصور التي جاء فيها رسم النبي عليه السلام لا تظهر فيها ملامح وجهه ، بل نرى عليه نقاباً يحجبها اللهم إلا في الصور القديمة. بل إن بعض الصور المتأخرة كان يكتفي فيها برسم النبي على شكل مجموعة من الأشعة بدون جسم أو رأس. ففي المكتبة الأهلية بباريس مخطوط من كتاب فارسي منظوم في سيرة النبي والخلفاء الراشدين ومؤرخ من سنة ٦٨هـ (٦٢٢م) وفيه صورة للنبي من هذا النوع.

وقد رسم المصورون المسلمون في بعض الأحيان صوراً لأنبياء آخرين (شكل ٥)، ولاسيما سدنا عيسى عليه السلام. ومن المرجح أنهم كانوا في مثل هذه الحالة يتأثرون بصور هؤلاء الأنبياء في المخطوطات المسيحية والمزدكية، بل إننا نكاد نرى هذا التأثير في كل الصور التي تتفق مناسباتها في الديانتين المسيحية والإسلامية، وأما إذا كان ما يراه المسلمون في هذا الشأن يخالف ما يراه الدين المسيحي، فإن الفنانين المسلمين يراعون تعاليم الإسلام. ومن أمثلة ذلك بيان المحل الذي ولد فيه السيد المسيح عليه السلام، إذ أن القرآن لم يذكر ولادته في أخور، وإنما جاء في سورة مريم {فَحَمَلَتْهُ فَانتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا* فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَنْسِيًّا* فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا* وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ

رُطَبًا جَنِيًّا} [مريم: ٢٢– ٢٥].

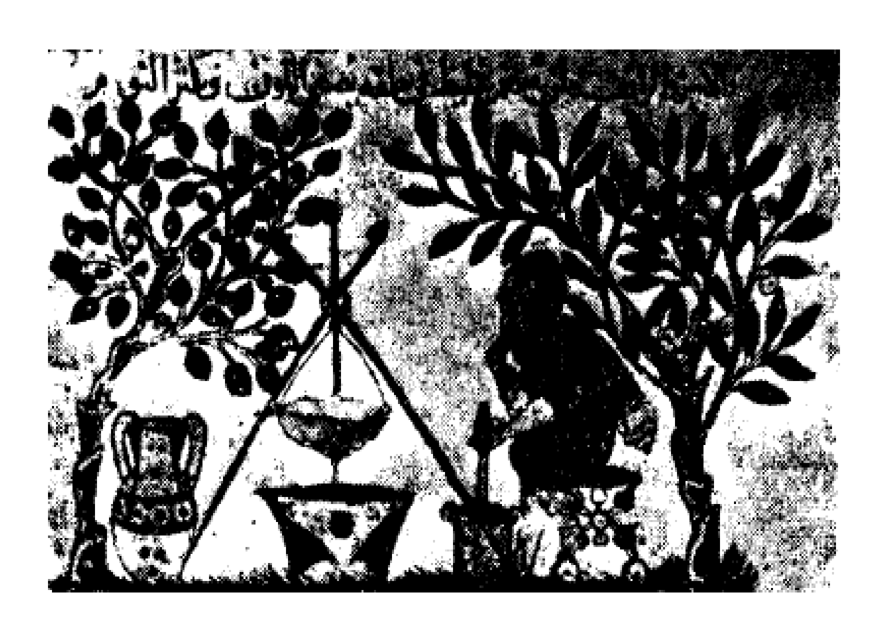
وهكذا نرى أن كراهية التصوير في الإسلام لم تمنع من ازدهار التصوير على يد الإيرانيين والهنود والترك، بل لم تمنع المصورين من رسم بعض الموضوعات الدينية بغير أن يتخذوا التصوير وسيلة لشرح عقائد الدين الإسلامي وبغير أن يكون للفنانين المسلمين ما كان للفنانين المسيحيين من شعور بأنهم دعامة من دعائم الدين وبأن منتجاتهم تساعد على حث روح الصلاح والتقوى في بني دينهم، والمعروف أن بعض النقاد في الفنون الغربية يشكون من هذا الاتصال الوثيق الذي كان بين الفنانين والكنيسة حتى غلب على منتجاتهم الطابع الديني إلى عصر غير بعيد. أما في الإسلام فإن العكس صحيح، إذ كان رجال الفن منبوذين من الفقهاء والمتدينين.

المدرسة السلجوقية أو مدرسة بغداد

كان للمسلمين إذن تصوير ليس لنا أن نقرن بينه وبين التصوير في الفنون الأخرى اللهم إلا صور المخطوطات في العصور القديمة والوسيطة ، وعلى الرغم من أن الصور الإسلامية كانت كثيرة التشابه فقد نشأت في الإسلام طرز أو مدارس في التصوير، لها مميزاتها ويمكن أن يفرق ذوو الإلمام بالفنون الإسلامية بين منتجات كل مدرسة من هذه المدارس. فالصور التي تنسب إلى المدرسة السلجوقية المعروفة باسم مدرسة العراق أو مدرسة بغداد موجودة في بعض مخطوطات الكتب القديمة العربية أو الفارسية التي ألفت أو ترجمت في العلوم والطب والحيل الميكانيكية، ككتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل الجزري، وكتاب عجائب المخلوقات للقزويني.

كما نجدها أيضاً في بعض مخطوطات الكتب الأدبية ككليلة ودمنة ومقامات الحريري. وكانت منتجات هذه المدرسة العراقية شرحاً للمتن أو ايضاحاً له. وكانت نشأتها على يد فنانين من أتباع الكنيسة المسيحية الشرقية أو من المسلمين الذين تأثروا بأساليبهم الفنية أشد التأثير، بعد أن أخذ المسلمون الفنون والصناعات عن أهل الأمم التي فتحوها. وعلى كل حال فإن المدرسة العراقية في

التصوير الإسلامي تمتاز بأنها عربية أكثر منها إيرانية، فالأشخاص في منتجاتها تلوح عليهم مسحة سامية ظاهرة، وتغطي وجوههم لحى سود فوقها أنوف قنى، وكثيراَ ما نرى في الصور التي توضح حيل أبي زيد السروجي في مقامات الحريري شيئاً كثيراً من دقة التعبير والمهارة في تصوير الجموع. وتمتاز منتجات هذه المدرسة بأكاليل النور التي يرسمها الفنانون حول رؤوس الأشخاص، وبالملابس المزركشة والمزينة بالأزهار، وبالطريقة الاصطلاحية البسيطة التي ترسم بها الأشخاص، وبالملائكة ذوي الأجنحة المدببة، وأكثر هذه الأساليب الفنية مأخوذ عن الصور التي كان يرقمها أتباع الكنيسة المسيحية الشرقية في الشام وبلاد الجزيرة؛ ولكنها ليست بعيدة عن بعض الأساليب الفنية التي ازدهرت في إيران في ذلك العصر. ومن ذلك أن رسومها تشبه الرسوم الموجودة على الخزف الإيراني المعروف باسم "مينايى" والذي كانت مدينة الري أعظم مراكز صناعته في القرن السابع الهجري (١٣م).



(شكل ٦) صورة طبيب يحضر دواء للسعال من المدرسة السلجوقية. في المتحف لمترو بوليتان بنيويورك

ومن أعلام الفنانين الذين قامت على أكتافهم هذه المدرسة مدوران: هما عبد الله ابن الفضل، ويحيى بن محمود بن يحيى بن الحسن الواسطي، أما عبد الله بن الفضل فكتب وصور سنة ٦١٩هـ (١٢١٢ميلادية) مخطوطاً من كتاب خواص العقاقير، فيه نحو ثلاثين صورة تناولتها أيدي التجار فوزعتها بين المتاحف والمجموعات المختلفة. وأشهرها صورة رجلين، كل منهما تحت شجرة وبينهما وعاء يحركه أحدهما بعصا في يده وتمثل هذه الصور صناع الرصاص. وهناك صورة أخرى في المتحف المتروبوليتان بنيويورك تمثل طبيباً يحضر دواء للسعال (شكل ٦) كما أن في متحف اللوفر

بباريس صورة أخرى تمثل طبيباً يحضر دواء أو مهما يكن من شيء فإن التأثير البيزنطي ظاهر في كل هذه الصور التي رقمها عبد الله بن الفضل، فأكبر الظن أنه كان تلميذاً لفنان مسيحي في العراق، وليس ببعيد أنه كان مسيحياً اختار الإسلام وتسمى باسم عبد الله كما يفعل أغلب المسيحيين الذين يعتنقون الدين الإسلامي.



(شكل ٧) صورة موكب في مخطوط من مقامات الحريري محفوظ في المكتبة الأهلية بباريس ويرجع إلى سنة ٦٣٤هـ (٣٢٧م)

أما يحيى بن محمود بن يحيى بن الحسن الواسطي فكتب سنة ٦٣٤هـ (١٢٢٧م) مخطوطاً من مقامات الحريري محفوظاً الآن في المكتبة الأهلية بباريس (رقم ٥٧٤٨ عربي)، وفيه نحو مائة صورة لتوضيح الحكايات التي يرويها الحارث بن همام عن حيل أبي زيد السروجي ونوادره. ولا ريب في أن هذه القصص والرسوم التي توضحها صور صادقة للحياة الاجتماعية في ذلك العصر وسجل يمكن أن تستنبط منه البيانات الكثيرة عن العادات والملابس فيه (شكل ٧).

وفي دار الكتب المصرية مخطوط به صور من المدرسة العراقية وهو كتاب البيطرة وفي آخره أنه كتب في بغداد سنة ٦٠٥هـ (١٢٠٩م) ويشتمل هذا المخطوط على تسع وثلاثين صورة منقوشة ومذهبة ويسودها اللون الأخضر والأزرق والوردي، وأهم موضوعات هذه الصور رسوم الخيل وحدها أو مع سوابها (شكل ٨). وهي صور ابتدائية ليس فيها من قواعد الفن وأصوله شيء كثير. ولكن ما لهذا المخطوط من عظيم الشأن يرجع إلى أنه من أقدم المخطوطات الإسلامية المصورة[٦].

---

[٦] راجع تعليقاتنا الفنية في كتاب "التصوير عند العرب" للمرحوم أحمد تيمور باشا ص ١٧٣.



(شكل ٨) صورة في مخطوط من "كتاب البيطرة" محفوظ في دار الكتب المصرية ويرجع إلى سنة ٦٠٥هـ (١٩٩م)

وثمة مخطوطات إيرانية من نهاية القرن السابع الهجري (١٣م) يمكن اعتبارها حلقة الاتصال بين الأساليب الفنية في المدرسة السلجوقية وفي المدرسة الإيرانية المغولية التي خلفتها ومن أعظم هذه المخطوطات شأناً كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع في مكتبة بيربنت مورجان. وقد كتب في مراغة للسلطان غازان سنة ٦٩٩هـ (٢٨٩م).

المدرسة الإيرانية المغولية

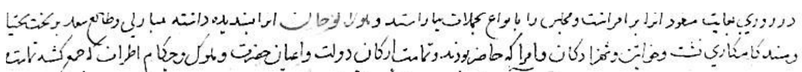
ثم ازدهرت في التصوير الإسلامي الإيراني مدرسة أخرى في نهاية القرن السابع وفي القرن الثامن الهجري (١٣– ١٤م) حين كانت أعظم مراكز صناعة التصوير تبريز وبغداد وسلطانية. أما تبريز في إقليم أذربيجان فكانت عاصمة الأمراء المغول في الصيف، بينما كانت بغداد مقرهم في الشتاء بعد أن فتحوها سنة ٦٥٦هـ (١٢٤٨م). وكانت سلطانية إحدى مدن العراق العجمي التي أعجب بها كثيرون من أمراء المغول. وكانت هناك مراكز أخرى كسمرقند وبخاري، ولكن صيت هاتين المدينتين إنما ذاع في العصر التالي– عصر تيمور وخلفائه– على الخصوص.



(شكل ٩) السلطان غازان ومعه نساؤه وبعض الفقهاء والضباط المغول، في مخطوط من تاريخ رشيد الدين محفوظ المكتبة الأهلية بباريس ويرجع إلى بداية القرن ٨هـ (١٤م)

ولا يجب أن ننسى حين ندرس أية ظاهرة من الظواهر الفنية في عصر المغول أن العلاقةكانت وثيقة في عصرهم بين إيران وبين الشرق الأقصى، إذ أن الأسرتين اللتين كانت تحكمان في الصين

وفي إيران إبان القرنين السابع والثامن (١٣- ١٤م) هما أسرتان مغوليتان تجمعهما روابط الجنس والقرابة. وفضلاً عن ذلك فإن المغول عندما استوطنوا إيران استصحبوا معهم عمالاً صناعاً وتراجمة من الصينيين. ولذا فإننا نشاهد أن أساليب الشرق الأقصى واضحة في الفنون الإيرانية منذ عصر المغول[٧]. ونرى على الخصوص أن الإيرانيين حين عرفوا منتجات الصين في الرسم والتصوير استطاعوا الانصراف عن أساليب المدرسة العراقية وساروا في طريق خاص تطور تطوراً طبيعياً حتى وصل إلى القمة في عصر الدولة الصفوية.





(شكل ١٠) رسم في مخطوط من كتاب جامع التواريخ للوزير رشيد الدين. من إيران في القرن ٨هـ (١٤م)

---

(٧) راجع كتابنا "الصين وفنون الإسلام".

وهكذا نرى أن المدرسة المغولية هي أولى المدارس الإيرانية الصحيحة في التطوير الإسلامي. ولكن عصر المغول كان قصير الأمد وكان مملوءاً بالحروب، ولذا فإن منتجات المصورين فيه لم تكن كثيرة، أو لم يصل إلينا منها على الأقل إلا شيء يسير. ولم تتميز هذه الآثار الفنية بالرقة والأناقة التي نراها في منتجات العصر التيموري أو العصر الصفوي، وإنما كان أكثرها مناظر قتال توضيحاً للكتب في التاريخ أو في القصص الحربي، أو مناظر تمثل امراء المغول بين أفراد أسرتهم وحاشيتهم (شكل ٩). ولكنها سجل حافل بالوثائق اللازمة لدراسة الملابس في عصر المغول (شكل ١٠).

ولا ريب في أن عصر المغول لم يكن أول عهد الإيرانيين بأساليب التصوير عند الصينيين، فقد كان المسلمون عامة يعجبون بمهارةالصينيين والروم في التصوير ويذكرون أن المصور الرومي أو الصيني يستطيع أن يفرق في صوره بين مراحل العمر المختلفة وبين الحالات النفسية المتنوعة، فيمكنه أن يميز ضحكة الشامت من ضحكة المسرور وما إلى ذلك. ويروى أن رودكي أول شعراء الفرس كتب ترجمة شعرية باللغة الفارسية لكتاب كليلة ودمنة قدمها للملك نصر بن أحمد الساماني في القرن الرابع الهجري (١٠م) واستدعى نصر بعض المصورين الصينيين لتزيين مخطوطاتها بالصور التوضيحية. ولكن هذا الحادث لم يكن له صداه ولم تزدهر في

إيران– على ما نعلم– مدرسة إيرانية في التصوير قبل عصر المغول.



(شكل ١١) رسم الجبال في الطريق إلى بلاد التبت. في مخطوط من "جامع التواريخ" لرشيد الدين، مؤرخ بين عامي ٧٠٧ و ٧١٤هـ (١٢٩٦–١٣٠٤)، جزء منه محفوظ فيلا مكتبة جامعة ادنبره، والجزء الآخر الذي يضم هذا الرسم محفوظ في الجمعية الملكية الأسيوية بلندن

ونلاحظ أن المغول كانت لهم شهرة سيئة في تخريب المدن وسفك الدماء، ومع ذلك فقد كانوا يبقون على الفنانين ويستخدمونهم، فلا غرو أن كان عصرهم عصر ازدهار نسبي في الفنون ولاسيما في التصوير وصناعة الخزف. ولعل لذلك أوثق الصلات بثقافتهم الصينية، لأن اتصال العالم الإسلامي بالشرق الأقصى زاد في عصرهم زيادة كبيرة، ولكن المعروف أن هذا الاتصال يرجع إلى فجر الإسلام، فقد كتب أحد المؤلفين الصينيين

في القرن الثاني الهجري (٨م) أن كثيراً من الصناع المسلمين في الكوفة كانوا يتعلمون من الصينيين النقش والتصوير والنسج وصناعات التحف الذهبية والفضية.

وعلى كل حال فإن أثر الفن الصيني في صور المدرسة المغولية الإيرانية يتجلى في سحنة الأشخاص (شكل ١١)، وفي النجاح النسبي في تمثيل الطبيعة، وفي رسم النبات بدقة تبعد عن الاصطلاحات الوضعية التي عرفناها في المدرسة السلجوقية، كما يتجلى كذلك في مراعاة النسب ودقة رسم الأعضاء في صور الحيوان. وفضلاً عن ذلك فقد أخذ الفنانون الإيرانيون من فنون الشرق الأقصى بعض الموضوعات الزخرفية، ولاسيما رسوم السحب (تشي) ورسوم بعض الحيوانات الخرافية التي امتاز الفن الصيني بها.

ومما نلاحظه في صور هذه المدرسة تنوع في غطاء الرأس، فللمحاربين أنواع كثيرة من الخوذات وللنساء قلنسوات مختلفة بعضها يزينه ريش طويل، وللرجال ضروب شتى من القلنسوات والعمائم. وأكثر صور هذه المدرسة موجود في مخطوطات الشاهنامه وكتاب جامع التواريخ للوزير رشيد الدين المتوفى ف بداية القرن الثامن (١٤م) والذي تروى المصادر التاريخية أنه أسس ضاحية لمدينة تبريز سماها باسمه واستخدم فيها خطاطين وفنانين لنسج مؤلفاته وتوضيحها بالصور.

ومن أشهر المخطوطات التي تنسب إلى هذه المدرسة مخطوط "جامع التواريخ" المحفوظ في لندن وادنبره والذي أشرنا إليه عند الكلام على التصوير الديني. وثمة نسخة كبيرة من الشاهنامه كان منها نحو ثلاثين صفحة في مجموعة ديموت **Demotte** وتفرقت اليوم بين اللوفر والمجموعات الاثرية في أوربا وأمريكا.



(شكل ١٢) صورة من مخطوط كليلة ودمنة محفوظة في مكتبة الجامعة باستانبول– ترجع إلى القرن ٨هـ (١٤م) ويمثل الجزء العلوي منها قصة الكلب الذي ترك فريسته ليأخذ صورتها في الماء. أما الجزء السفلي فيمثل أسداً يفترس ثوراً

ومن أبدع الصور التي تنسب إلى المدرسة الإيرانية المغولية في منتصف القرن الثامن الهجري (١٤م) مجموعة رسمت لنسخة من كتاب كليلة ودمنة ثم جمعت في مرقعة للشاه طهماسب ، وهي

محفوظة الآن في مكتبة الجامعة باستانبول (شكل ١٢). وقد ظن بعض العلماء في البداية أنها من آثار مدرسة فنية ازدهرت في خراسان في النصف الثاني من القرن السادس الهجري (١٢م) وتأثرت بالأساليب الصينية قبل أن يقبض المغول على زمام الحكم في إيران. ولكن الحق أن الدقة في رسم الأشخاص في تلك الصور لا يمكن وجودها في القرن السادس الهجري مع ما نعرفه في الصور المصنوعة في القرن السابع من بساطة ومسحة أولية. فضلاً عن أننا نلاحظ في صور تلك المجموعة أن الفنان قد هضم ما اقتبسه من العناصر الصينية في رسم المناظر الطبيعية، وأنه قد أصاب حظاً كبيراً من التوفيق في ملاحظة الطبيعة وفي إكساب صوره شيئاً من الحركة وفي إتقان الرسوم الآدمية والحيوانية، مما يحملنا على نسبتها إلى هراة في منتصف القرن الثامن الهجري (١٤م).

عصر تيمور ومدرسة هراة

ازدهرت مدارس التصوير التيمورية ، ولاسيما مدرسة هراة في نهاية القرن الثامن وفي القرن التاسع الهجري (١٤-١٥م) وكان أهم مركز لفن التصوير في عصر تيمور مدينة سمرقند، التي اتخذها هذا العاهل مقراً لحكمه وجمع فيها أشهر الفنانين وأصحاب الصناعات الدقيقة، ولكن تبريز وبغداد ظلتا أيضاً من مراكز هذا الفن.

وأما في عهد ابنه شاه رخ فقد أصبحت هراة محط رحال الفنانين وميدان عملهم. وقد كان تيمور محباً للفن والأدب، على الرغم من شذوذه ونظاظته، بينما كان ابنه شاه رخ من أشد ملوك الفرس عطفاً على الفن والفنانين. فلا غرو أن كان الفن في عصر تيمور وخلفائه أجتاز مراحل الاقتباس والاختيار من الفنون الأجنبية والتأثر بها، ووصل إلى عنفوان شبابه وأصبح ما نقله عن غيره من الفنون جزءاً لا يتجزأ منه.

وطبيعي أن عصر تيمور نفسه شهد مرحلة الانتقال من المدرسة الإيرانية المغولية إلى مدرسة هراة كما يظهر من مخطوطين محفوظين في المتحف البريطاني. وأعظمهما شأناً نسخة من قصائد خواجو كرماني في الحديث عن غرام الأمير الإيراني هماي بهمايون ابنة

عاهل الصين. وقد كتبت هذه النسخة بقلم الخطاط الإيراني المشهور مير علي التبريزي في بغداد سنة ٧٩٩هـ (١٣٨٦م). وقد جاء في إحدى صور هذا المخطوط إمضاء المصور الإيراني جنيد السلطاني (شكل ١٣) الذي كان في خدمة السلطان أحمد من السلاطين الجلائريين ببغداد. وكان الجلائريون أسرة مغولية سادت العراق في القرن الثامن (١٤م) واشتغل أحد أمرائها– وهو السلطان أويس– بالتصوير، وكان له فيه شأن يذكر.

ومهما يكن من شيء فإن الصور التي ترجع إلى نهاية القرن الثامن (١٤م) تظهر فيها أهم الزخارف والأساليب الفنية التي صارت في القرن التالي من أخص مميزات التصوير الإيراني في مدرسة هراة.

وأهم هذه الأساليب الفنية مناظر الزهور والحدائق، وآثار فصل الربيع، ثم الألوان الساطعة التي لا يكسر من حدتها تدرج ما، ثم الأشجار الطبيعية ذات الجبال والتلال المرسومة على شكل الأسفنج. وفضلاً عن ذلك فإن الفنانين استطاعوا الوصول إلى نسب معقولة بين الأشخاص المرسومين في الصورة وبين ما يحيط بهم من عمائر ومناظر.



(شكل ١٣) صورة حبيين. في مخطوط من منظومات خواجو كرماني بالمتحف البريطاني. مؤرخ من سنة ٧٩٩هـ (٣٨٧) ومحفوظ في المتحف البريطاني

ومن مقتنيات دار الكتب المصرية مخطوط نفيس من كتاب الشاهنامه للفردوسي (رقم ٧٣ تاريخ فارسي) كتبه لطف الله بن يحيى بن محمد في شيراز سنة ٧٩٦هـ (٣٨٣م)، وفيه صحيفة مزخرفة وسبع وستون صورة تختلف في قيمتها الفنية، فبعضها لم يكمل بعد،

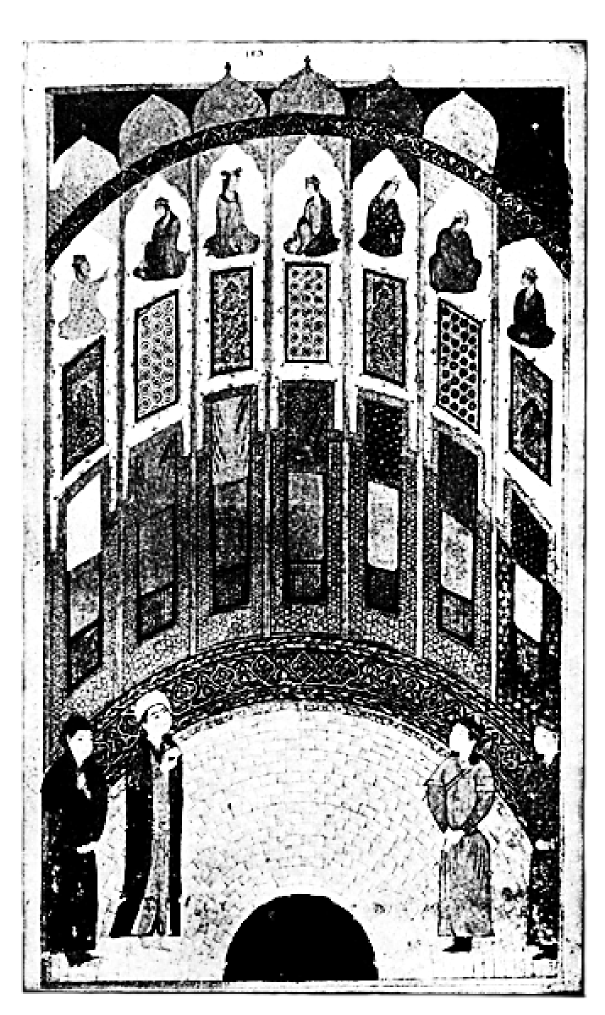
والبعض الآخر أعيد بالألوان على أجزاء منه في عصر متأخر، أو نقش كله من جديد.



(شكل ١٤) صورة في صفحة من مخطوط ضائع من منظومات خواجو كرماني وتمثل الأمير علي الإيراني وقد انتقل في الحلم إلى بلاط ملك الصين حيث نراه في حديقة القصر يلقي الأميرة همايون. من إيران في القرن ٩هـ (١٥م). ومحفوظة في متحف الفنون الزخرفية في باريس

وعلى كل حال فإن العصر الذهبي للتصوير الإيراني إنما يبدأ في عهد خلفاء تيمور: ابنه شاه رخ وحفيدته بايسنقر وإبراهيم سلطان

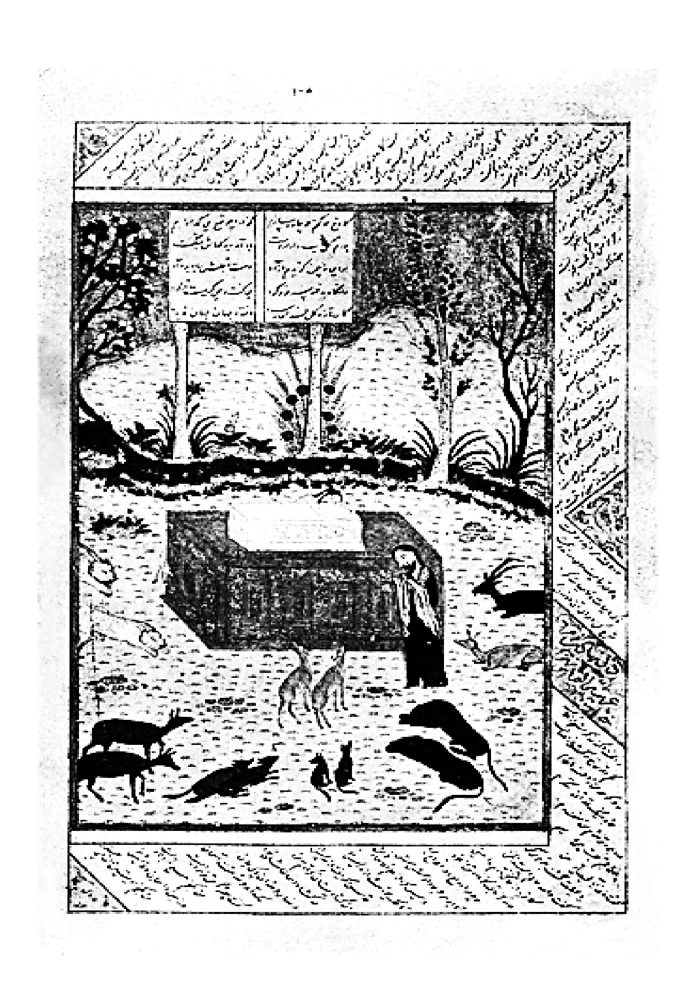
واسكندر بن عمر شيخ، إذ أصبحت للصور الإيرانية في عصرهم ذاتية قوية تمثل روح الفن الإيراني، بعد أن هضم كل ما استعاره من أساليب الفنون في الشرق الأقصى.



(شكل ١٥) بهرام جور والصور السبع. في مخطوط من مدرسة شيراز سنة ٨١٢هـ (١٤٠٠م) محفوظ في مجموعة جلبنكيان

ومما ساعد على كثرة الإنتاج وإتقان الصور في عصر خلفاء تيمور أن الدولة كانت مقسمة إلى أقاليم مختلفة يحكمها أمراء لهم نصيب وافر من الاستقلال ولهم حاشية وبلاط كما للعاهل الأكبر الذي كان يشرف على إدارة المملكة كلها. ولذا نشأت مراكز فنية عديدة كانت تتنافس في سبيل النهضة بالفنون ولاسيما التصوير.

وقد أسس شاه رخ مكتبة في مدينة هراة، التي أصبحت في عصره أعظم مراكز التصوير شأناً. ثم جاء ابنه بايسنقر فأنشأ مكتبة أخرى ومجمعاً للفنون استقدم إليه أعلام الخطاطين والمذهبين والمصورين والمجلدين فانتقلت صناعتا التصوير والتذهيب من تبريز وسمرقند وشيراز إلى هراة.



(شكل ١٦) المجنون على قبر ليلى، في مخطوط من مدرسة شيراز سنة ٨١٣هـ (١٤٠٠م) محفوظ في مجموعة جلبنكيان

ومن المصادفات التاريخية التي ساعدت على نمو الروابط بين الصين وإيران أن سقوط أسرة المغول في إيران سنة ٧٣٦هـ (١٣٢٦م) تبعه بعد فترة قصيرة سقوط أسرة إيوان المغولية في الصين وقيام أسرة منج (٧٧٠- ١٠٤٣هـ، ١٣٦٨ إلى ١٦٣٤م) فكان طبيعياً أن

ينشأ للود المتبادل بين الأسرتين الجديدتين بعد نجاحهما في تفويض نفوذ المغول. وتبودلت البعثات بين الصين وإيران في عصر شاه رخ وبايسنقر. ومن الذين أوفدوا في إحدى هذه البعثات في عهد بايسنقر مصور اسمه غياث الدين، كلفه عاهل إيران أن يصف كل ما يراه في طريقه. وقد وصلنا هذا الوصف في كتاب اسمه "مطلع السعدين" كتبه بالفارسية كمال الدين عبد الرازق ونقله إلى الفرنسية المستشرق كترمير. وأكبر الظن أن هذه البعثات كانت تعود من الصين بكثير من المنتجات الفنية في تلك البلاد، كما كانت تحمل إليها بدائع التحف المصنوعة في إيران.

والواقع أن الآثار الفنية من مدرسة هراة تشهد بتأثير قوي للفنون الصينية ولاسيما في جلود الكتب التي كانت الحيوانات الخرافية الصينية من أهم عناصر الزخرفة فيها.

* * *

ومن أبدع الصور التي تنسب إلى مدرسة هراة صورة مستقلة ومحفوظة الآن في متحف الفنون الزخرفية بباريس وهي تمثل لقاء هماي وهمايون في حدائق القصر الملكي بمدينة يكين (شكل ١٤) ويتجلى فيها حب الطبيعة وإبداع تصويرها مع التوفيق في التعبير عن ارستقراطية الأشخاص المرسومين فضلاً عن أن ألوانها وأزهارها تكسبها سحراً عجيباً.



(شكل ١٧) صورة خسرو يقتل بهرام جوبين. في مخطوط من أشعار فارسية كتبه سنة ٨٢٣هـ (١٤١٠م) محمود الكاتب الحسيني في شيراز لمكتبة الأمير بيسقر. هو كان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

وفي مجموعة جلبنكيان مخطوط من مجموعة شعرية، كتب سنة ٨١٣هـ (١٤٠٠م) لإسكندر سلطان حاكم شيراز وابن شامرخ بخط محمود مرتضى الحسيني (شكلي ١٥ و١٦)، الذي كتب مخطوطاً آخر من مجموعة شعرية كان محفوظاً حتى قيام الحرب الأخيرة في

القسم الإسلامي من متاحف برلين. وقد تم في سنة ٨٢٣هـ (١٤١٠م) لمكتبة الأمير بايسنقر. ويمتاز بحرص المصور على رسم أقل عدد ممكن من الأشخاص في صوره وبالألوان الهادئة الخفيفة والأساليب الاصطلاحية في رسم التلال (شكلي ١٧ و١٨).



(شكل ١٨) خسرو وشيريين. في مخطوط من أشعار فارسية كتبه سنة ٨٢٣هـ (١٤١٠م) محمود الكاتب الحسيني في شيراز لمكتبة الأمير بايسقر وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

وفي المكتبة الأهلية بباريس مخطوط من كتاب مجموعات النجوم لعبد الرحمن الصوفي، كتب للسلطان التيموري أولوغ بك بن شاه رخ في مدينة سمرقند قبل عام ٨٤١هـ (١٤٢٧م). وفيه كثير من الرسوم الآدمية ورسوم الطيور والحيوانات التي توضح أسماء النجوم والمجموعات الفلكية (شكل ١٩).



(شكل ١٩) رسم في مخطوط من مجموعات النجوم لعبد الرحمن الصوفي. كتب للسلطان التيموري أولوغ بك ابن شاه رخ في مدينة سمرقند قبل عام ٨٤١هـ (١٤٢٧م) ومحفوظ في المكتبة الأهلية بباريس

وثمة مخطوط إيراني فيه ديوان سلطان أحمد جلائر ويرجع إلى بداية القرن التاسع الهجري. (١٥م) وفي هوامش صفحاته الأخيرة

رسوم تخطيطية على الطراز الصيني وفيها تذهيب ولون بسيط. وهي فريدة في نوعها (شكل ٢٠) فالمعروف أن الخطاط كان يترك مساحة مستطيلة الشكل في معظم الأحيان، ليرسم فيها الصورة التي يراد رسمها. وحدث أن كانت بعض أجزاء الصورة تمتد إلى الهامش. وحدث أيضاً أن الهوامش كانت تزين برسوم حيوانات وزهور ونبات. ولكن الرسوم الريفية التي نراها في هوامش الصفحات الأخيرة في هذا المخطوط نادرة جداً في هوامش المخطوطات الإيرانية. وأكبر الظن أنها وثيقة الصلة بالمدرسة الفنية التي ازدهرت بمدينة تبريز في نهاية القرن الثامن الهجري (١٤م) حيث بلغ التأثر بالأساليب الفنية الصينية أقصى منتهاه.



(شكل ٢٠) رسم على الطراز الصيني في هامش صفحة من مخطوط إيراني فيه ديوان سلطان أحمد جلائر ويرجح أنه يرجع إلى بداية القرن ٩هـ (١٥م)

ومن المخطوطات التي تحتوي على صور مشهورة تنتمي إلى

هذه المدرسة مخطوط من كتاب فارسي عن قصة المعراج اسمه "معراجنامه" كتب لشاه رخ في مدينة هراة سنة ٨٤٠هـ (١٤٢٦م) ومحفوظ الآن في المكتبة الأهلية بباريس. وتمتاز صور هذا المخطوط بأن جلها مربع الشكل ومستقل عن المتن، ولكن فيها تكراراً إذ أن أكثرها يمثل النبي عليه السلام راكباً البراق تحف به الملائكة ويتقدمه سيدنا جبريل ويسير الركب في السموات ويقابل الأنبياء والرسل. والملاحظ في رسوم النبي وأصحابه أن السحنة وتقاطيع الوجوه تدل على أصل عربي، بينما يظهر التأثير الصيني في رسوم الملائكة بوجوههم المستديرة وعيونهم الصغيرة المنحرفة، كما يظهر أيضاً في رسوم السحب الصينية التي تغطي أرضية الصور.



(شكل ٢١) صورة من مخطوط تاريخي في مجموعة اشيروف ترجع إلى القرن التاسع الهجري (١٥م)

وفي دار الكتب المصرية مخطوطان من طراز هذه المدرسة أولهما من كتاب جمشيد وخورشيد (رقم ٥٥ أدب فارسي) وقد فرغ من كتابته عماد خباز سنة ٨٤١هـ (٤٢٨م) وفي أول المخطوط

صحيفتان مذهبتان غاية في الجمال والإبداع، ولكن الصورة الوحيدة فيه غير متقنة الصنعة ويظهر أنه قد أعيا نقشها بالألوان في عصر متأخر. أما المخطوط الثاني فنسخة من كتاب الشهنامة للفردوسي (رقم ٥٩ تاريخ فارسي)، كتبها محمد السمرقندي سنة ٨٤٤هـ (١٤٣٠م) وفيها خمس وستون ومائة صورة، ولكن أكثرها أعيد نقشه في عصر متأخر فقلت قيمتها الفنية.

وفي مجموعة أشيروف صورة من مخطوط فارسي عليها أشعار في تاريخ الشاه طهماسب وتدل أرضية الصورة وملابس الأشخاص فيها على أنها ترجع إلى القرن التاسع الهجري (شكل ٢١).

ويجدر بنا أن نلاحظ أن الصور الإيرانية في القرن التاسع (١٥م) تنسب عادة إلى هراة؛ لأن هذه المدينة كانت أهم ميدان لفن التصوير في ذلك العصر. ومع ذلك نقد كان كثيرون من أعلام المصورين ينتقلون في الدولة الإيرانية من بلد إلى بلد، وكانت المراكز الفنية المختلفة تتبادل المصورين المشهورين. ومن ثم فإننا لا نكاد نجد فرقاً ظاهراً بين الصور التي كانت تصنع في هراة والصور التي كانت تصنع في المدن الإيرانية الأخرى كشيراز، اللهم إلا ما كان من ريشة غير الممتازين من رجال الفن، لأن مثل هؤلاء مثل الصانع الريفي الذي تظل آثاره الفنية– إن صح تسميتها بهذا الاسم في أغلب الحالات– متأخرة عن آثار زملائه في المدن ممن

يتطورون ويسيرون بخطى أوسع في سبيل التقدم ومسايرة العصر.

* * *

وهكذا نرى أن التصوير الإيراني في عصر تيمور وخلفائه خطا الخطوة الأخيرة في سبيل الكمال الذي بلغه على يد بهزاد وتلاميذه من الذين حملوا لواء هذا الفن في صدر الدولة الصفوية وذلك على الرغم من أن العاهلية التيمورية دب فيها الانحلال بعد وفاة شاه رخ وبدء النزاع بين خلفائه، حتى استولت قبائل التركمان على غربي إيران وقامت دولة الأوزبك في بلاد ما وراء النهر، بل واستطاعت أن تقضي على نفوذ خلفاء تيمور في شرقي إيران. ولكن هراة ظلت عاصمة التيموريين الذين تقلص نفوذهم بغير أن يؤثر ذلك في ازدهار صناعة التصوير، فكان حكم السلطان حسين ميرزا بيقرا بين عامي ٨٧٣ و ٩١١هـ (٤٥٨- ٤٩٦م) من العصور الذهبية لتلك المدينة في الأدب والفن، كان هو ووزيره مير على شير من أكبر رعاة التصوير في التاريخ الإيراني حتى ظهر في خدمتهم بهزاد صاحب الآثار الفنية البديعة في التصوير الإسلامي.

بهزاد ومدرسته

ولد بهزاد في مدينة هراة في بداية النصف الثاني من القرن التاسع (١٥م) وتقول بعض المصادر التاريخية إنه تلقى النقش والتصوير عن فنان اسمه بير سيد أحمد التبريزي، كما تذهب مصادر أخرى إلى أن أستاذه هو المصور ميرك نقاش من هراة ومهما يكن من شيء فإن بهزاد نشأ نشأة فنية طيبة ونعم برعاية السلطان حسين بيقرا ووزيره مير على شير.

ولم يبرح بهزاد مدينة هراة حتى وقعت في يد الشاه إسماعيل الصفوي سنة ٩١٦هـ (١٥٠٠م)، فانتقل معه– إن طائعاً أو مكرهاً– إلى تبريز حيث زاد نجمه بزوغاً ونال من الشرف والفخار في خدمة الشاه إسماعيل، ثم ابنه طهماسب، ما لم ينله مصور آخر في التاريخ الإسلامي. وقد روت بعض الكتب أن الشاه إسماعيل حين تشبت الحرب بينه وبين الترك سنة ٩٢٠هـ (١٥٠٤م) أبدى جزعه من أن يقع بهزاد، والخطاط المشهور شاه محمود نيسابوري في يد أعدائه، فأخفاهما في قبو، ولما انتهت المعركة وعاد الشاه إسماعيل، كان أول همه أن يطمئن على حياة هذين الفنانين العظيمين.

وقد حفظ لنا المؤرخ الإيراني خواندمير براءة لبهزاد، عينه بها

الشاه إسماعيل سنة ٩٢٨هـ (١٥١٢م) مديراً لمكتبته الملكية ورئيساً لمجمع فنون الكتاب وما فيه من خطاطين ومصورين ومذهبين. على أن الواقع أن المعلومات التي وصلتنا عن حياة الفنانين نادرة جداً، حتى أنه ليصعب علينا في أكثر الحالات– إن لم يكن في كلها– أن ندرس البيئة التي نشأوا فيها، والعوامل التي وجهتهم وتأثروا بها. ولكن شيئاً لا يكاد يختلف فيه اثنان من مؤرخي الفنون الإسلامية: هو أن بهزاد ذاع صيته في إيران، وفي غيرها من البلاد التي كانت لها بالإيرانيين صلات فنية، وأن شهرته غطت على شهرة من سبقه من المصورين ومن عاصره أو خلفه منهم، فكتب عنه خواندمير الثناء الجم وقرنه بماني الذي يضرب به المثل عند الإيرانيين في إتقان التصوير، وقال إن مهارته محت ذكرى سائر المصورين، وأن شعرة من فرشاته قد أكسبت الجماد حياة... الخ، كما أعجب به الملوك والأمراء فتسابقوا إلى جمع آثاره الفنية وكتب عنه بابر القيصر الهندي المغولي أنه أعظم المصورين قاطبة.

وعم الإعجاب ببهزاد، وامتدت شهرته ولاسيما في إيران والهند، بحيث أصبح من الصعب أن نعرف على وجه التحقيق كل منتجاته، لأن المصورين أقبلوا على تقليده، بل كانوا يكتبون اسمه على الصور التي يرسمونها إعلاء لشأنها، كما أن التجار وبعض الهواة كانوا ينسبون إليه صوراً ليست من عمله ويقلدون إمضاءه رغبة في

الكسب، كما يفعل الذين يقلدون التحف الفنية الأثرية في العصر الحاضر. وهكذا نرى أن كثيراً من الصور التي تنسب إلى هذا المصور النابه يشك مؤرخو الفنون الإسلامية في صحة نسبتها إليه؛ والحق أن بعض هذه الصور تقليد صادق لمنتجات بهزاد يصعب كشفه على غير ذوي الخبرة. بينما هناك صور عليها إمضاء بهزاد ولا يشك أي ناقد له إلمام بسيط بتاريخ التصوير الإسلامي في أن هذا الإمضاء غير صحيح وأن هذه الصور بعيدة عن بهزاد وأسلوبه الفني بعد الأرض عن السماء.

وكان بهزاد من أوائل المصورين المسلمين الذين عنوا بوضع إمضاءاتهم على آثارهم الفنية. وهو الذي استطاع أن ينتصر على الخطاطين انتصاراً مبيناً، فقد كانت منزلتهم أعلى من منزلة المصورين، وكانوا يحددون الفراغ الذي يتركونه في صفحات المخطوطات ليرسم فيه المصورون، فيتحكمون بذلك حجم الصور وفي انتقاء الموضوعات التي يرسمها الفنانون، ولكن بهزاد قضي على ذلك، واختار ما كان يلوح له من الموضوعات، ورسمها بالحجم الذي كان يريده في صحيفة أو صحيفتين متجاورتين.

ومما امتاز به بهزاد براعته العظيمة في مزج الألوان وتفهم أسرارها، وفي التعبير في صوره عن الحالات النفسية المختلفة، وفي رسم العمائر والمناظر الطبيعية. وأنك لتحس أمام آثاره الفنية أن بين

يديك صوراً أرستقراطية بهدوئها وبحسن الذوق وإبداع التركيب فيها وبدقة الزخرفة وانسجامها، مما يشهد بأن بهزاد كان المصور الكامل الذي انتهى على يديه تطور التصوير الإيراني في عهد المدرستين الإيرانية المغولية ثم التيمورية، فبلغ التقدم منتهاه.

وقد لاحظ بعض مؤرخي التصوير الإسلامي أن أكثر الصور التي رسمها بهزاد كان بين الاشخاص المرسومين فيها رجل ذو سحنة بربرية. كما لوحظ أيضاً أن بهزاد لم يأت في آثاره الفنية بصور كثير من النساء.

ورسم بهزاد في هراة صورتين للسلطان حسين بيقرا ولمحمد خان. وهما- فيما نعلم- أول ما وصل إلينا من الصور الشخصية الإسلامية التي ترسم فيها سحنة إنسان بتقاطيع وجهه وصفاته الجسمية.

وقد عاش بهزاد طويلاً، وتنسب إليه صور عديدة من القرنين التاسع والعاشر (١٥- ١٦م) وكثير من هذه الصور تمثل دراويش من العراق وإيران. ويذكرنا هذا بما كتبه أحد المؤلفين الهنود من أن بهزاد لم يحرز هذه الشهرة الواسعة والصيت الذائع لأنه سار بأساليب التصوير الإيراني إلى الكمال الطبيعي الذي كان مقدراً له أن يصل إليه في تطوره فحسب، بل لأنه سار به أبعد من ذلك فأدخل

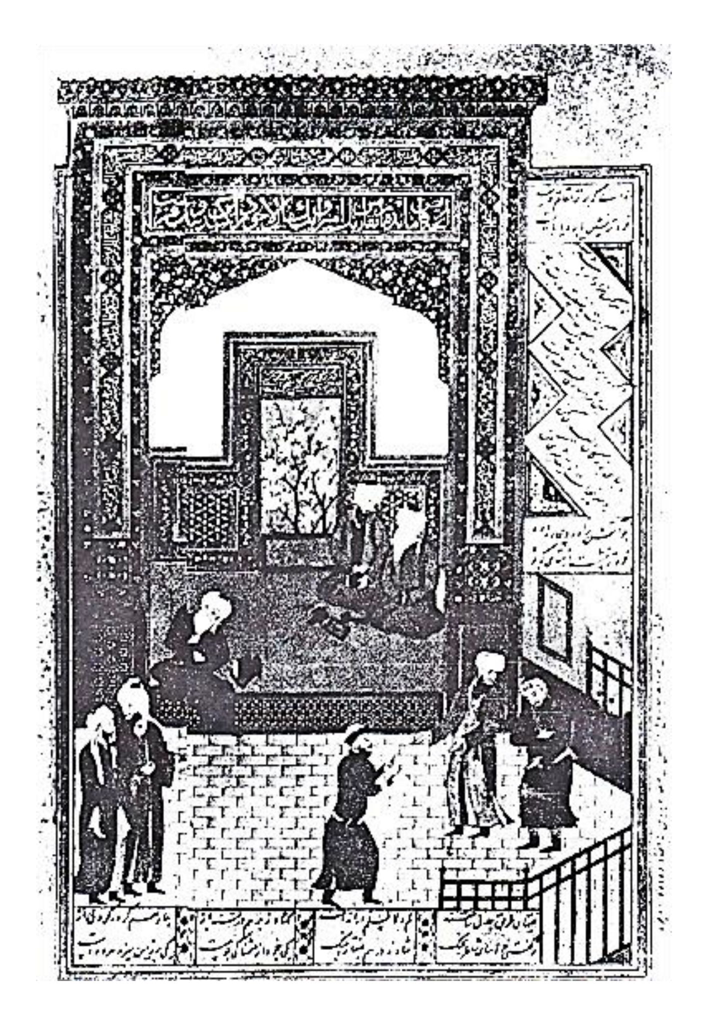
فيه عنصراً من الحب الإلهي، لتأثره بمذهب الصوفية الذي بالغ أوج عظمته في إيران، قبيل أن يولد بهزاد، وحين كان صبياً.



(شكل ٢٢) الرامي ودارا ملك الفرس. للمصور بهزاد في مخطوط من "بستان" سعدي محفوظ بدار الكتب المصرية ومؤرخ من سنة ٨٩٣هـ (٤٧٨م)

ومن الآثار الفنية البديعة التي صورها بهزاد مخطوط من كتاب "بستان" للشاعر الإيراني سعدي محفوظ في دار الكتب المصرية،

وفيه ست صور من عمل بهزاد وعلى أربع منها إمضاؤه: "عمل العبد بهزاد".. ويطمئن مؤرخو الفن الإسلامي كل الاطمئنان إلى صحة نسبة هذه الصور إليه. وقد كتب هذا المخطوط سنة ٨٩٣هـ (٤٧٨م) للسلطان حسين بيقرا الذي نراه مرسوماً مع بعض أتباعه وندمائه في صورتين (أو صورة في صحيفتين) في فاتحة المخطوط. وتمثل إحدى الصور في هذا المخطوط الملك دارا مع راعي الخيل، وقد أتقن بهزاد في هذه الصورة رسم الطبيعة الريفية ورسم الخيل (شكل ٢٢). وثمة صورة أخرى فيها رسم بعض علماء الدين يتجادلون في مسجد وقد دخل عليهم رجل من العامة (شكل ٢٣) ويتحول في هذه الصورة إبداع بهزاد في تصوير العمائر ومزج الألوان المؤتلفة والتعبير عن الحالات النفسية المختلفة، وتوفيقه في تمييز وجوه الأشخاص بعضها عن بعض. وتبدو هذه المزايا في صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل مناظر في مسجد: شخص يتوضأ، وفقهاء يتحدثون، وفقيه يحدث سيدة... الخ. أما الصورة الأخيرة فتمثل سيدنا يوسف يفر من زليخا امرأة العزيز حين اتخذت لنفسها قصراً، يصل المرء إلى داخله بد اجتياز سبع طبقات من الأبواب وزينت القاعة الداخلية بصور تمثلها بين ذراعي سيدنا يوسف ظانة أن يوسف حين يرى هذه الصور لابد واقع في شراك صاحبتها الحسناء، ولكن يوسف الصديق لما دخل الغرفة فطن إلى حيلة زليخا وصلى لربه ففتحت الأبواب ونجا من شر زليخا.



(شكل ٢٣) فقهاء يتجادلون في مسجد. من تصوير بهزاد في مخطوط من "بستان" سعدي. مؤرخ سنة ٨٩٤هـ (٤٧٩م) ومحفوظ في دار الكتب المصرية

وكان لبهزاد تأثير كبير في الأساليب الفنية في عصره، فقلده كثيرون وتعلم عليه مصورون نهضوا بالصناعة في ذلك العصر، حتى أننا نستطيع أن نقول في ثقة واطمئنان إنه كان زعيم مدرسة عظيمة

في فنه، أو أنه على أقل تقدير استطاع أن يسمو بالأساليب الفنية التي ازدهرت في مدرسة هراة إلى غاية الاتقان والدقة (الأشكال ٢٤و ٢٥ و٢٦ و٢٧).

* * *

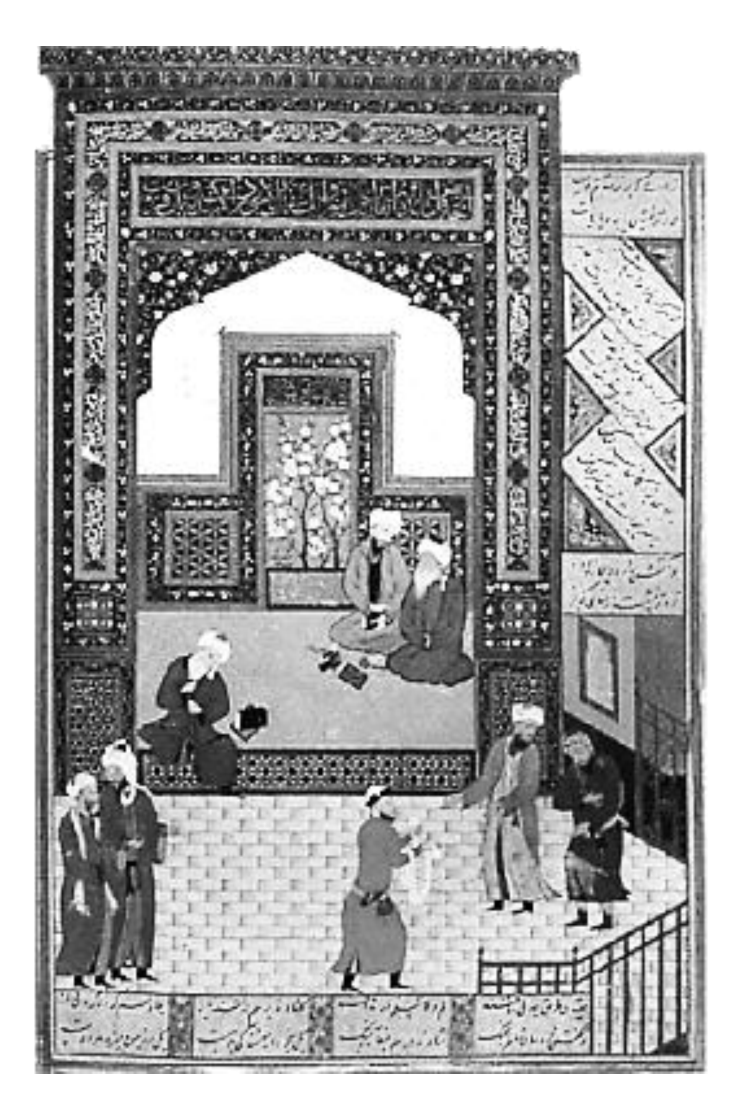


(شكل ٢٤) صورة تنسب إلى المصور بهزاد مؤرخة من سنة ٨٨٢هـ (٤٦٨) ومحفوظة في مجموعة شيستربيتي

وقد كشفت الدراسات الحديثة في تاريخ التصوير عن اسم مصور كبير عاش أيضاً في هراة في القرن التاسع الهجري (١٥م)، وكان مؤرخو الفن الإسلامي يخلطون بين آثاره الفنية وآثار زميله بهزاد. هذا المصور هو قاسم علي. ونجد إمضاءه في صور بمخطوط من المنظومات "الخمسة" لنظامي، محفوظ في المتحف البريطاني ومؤرخ سنة ٨٩٩هـ (٤٨٣م) وتمثل إحدى هذه الصور مدرسة في الهواء الطلق، بينما تمثل صورة أخرى عدداً من النساء في بركة حمام وتطهريهن عازفة على العود. وله صورة ثالثة تمثل جماعة من الصوفية في حديقة (شكل ٢٨)

مدرسة بخارى

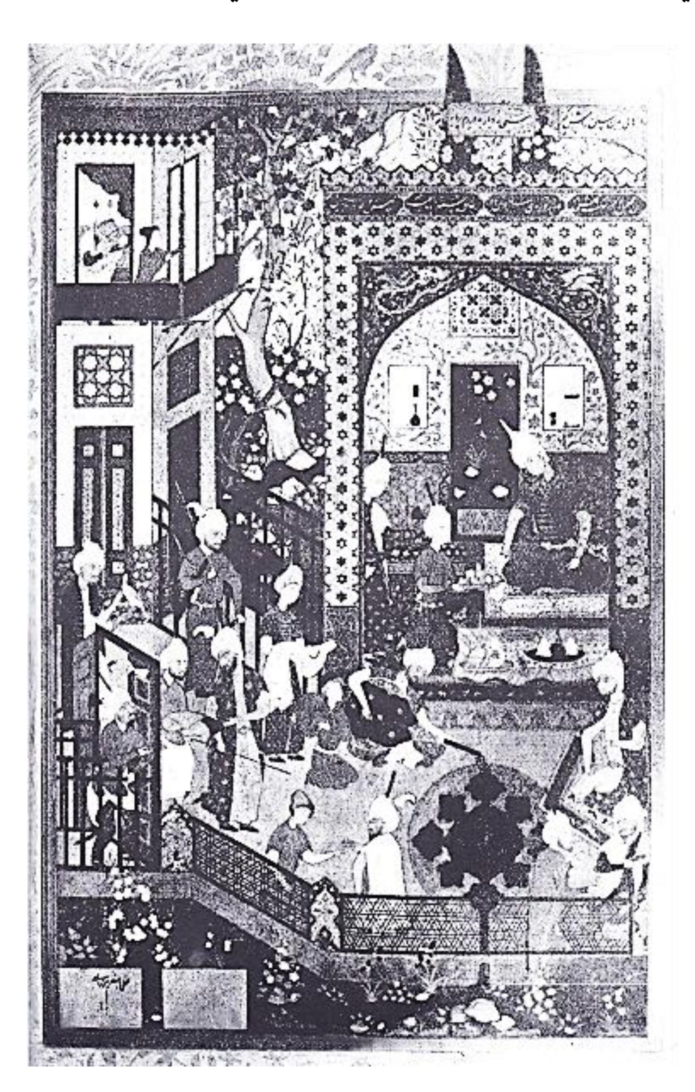
وثمة مدرسة أخرى في التصوير الإسلامي يمكن أن نلحقها بالمدرسة التيمورية، ونستطيع أن نرى في آثارها الفنية ما كان لبهزاد وتلاميذه من تأثير على رجالها: تلك هي المدرسة التي ازدهرت بإقليم بخاري خلال القرن العاشر الهجري (١٦م). والواقع أن الأحداث السياسية التي وقعت بخراسان وبلاد ما وراء النهر في بداية هذا القرن هي التي أدت إلى قيام هذه المدرسة؛ فإن مدينة هراة سقطت في يد شيباني خان زعيم الأوزبك سنة ٩١٣هـ (٤٩٧م) ولكن الشاه إسماعيل الصفوي انتزعها من يدهم بعد ثلاث سنوات، وتقلص حكم الشيبانيين إلى بلاد ما وراء النهر، وصاروا يحكمون من سمرقند وبخاري، وهاجر إلى هاتين المدينتين كثير من المصورين في هراة، ولاسيما لأن قيام الدولة الصفوية في هذا الإقليم كان معناه فرض المذهب الشيعي عليه، بعد أن كان سني المذهب في عصر تيمور وخلفائه، وفي عصر الشيبانيين. ثم استولى الأوزبك مرة ثانية على هراة ونهبوها سنة ٩٤١هـ (٥٢٥م) فهاجر منها إلى بخاري جمهرة الباقين فيها من رجال الفن وقامت على أكتاف هؤلاء الفنانين في مهجرهم المدرسة التي تنسب إلى بخاري والتي كان أشهر رجالها المصور محمود مذهب.



(شكل ٢٥) جزء من صورة منظر في حديثة ، من مدرسة بهزاد في نهاية القرن ٩هـ (١٥م)

ومن أبدع منتجات هذه المدرسة صورة في مخطوط من منظومة الشاعر نظامي المسماة "مخزن الأسرار". وهذا المخطوط محفوظ

الآن في المكتبة الأهلية بباريس وقد كتب في

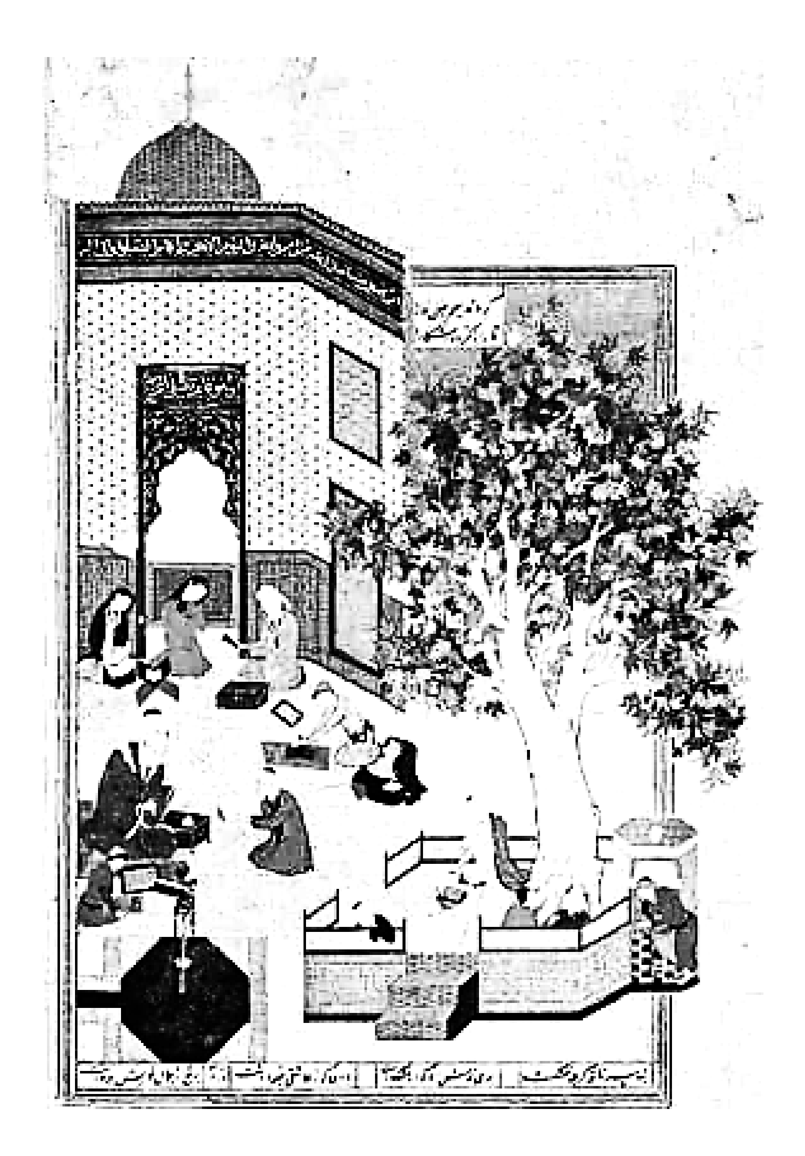


(شكل ٢٦) خطف أميرة في قارب ، صفحة من مخطوط ديوان أمير خسرو ودعلوي، محفوظة في متحف فرير Freer Oallery of Art بوشنطن وترجع إلى نهاية القرن ٩هـ (١٥م).

بخاري سنة ٩٤٤هـ (١٥٢٧م) بقلم الخطاط المعروف مير على وفيه صورة من عمل محمود مذهب وهي مؤرخة سنة ٩٥٤هـ (١٥٣٦م) وتوضح أسطورة في عدل السلطان سنجر السلجوق فتمثله ومعه حاشيته وقد استوقفهم عجوز تطلب إلى السلطان النظر في مظلمة لها. وقد صور بعض المصورين الإيرانيين هذه الأسطورة تصويراً غاية في الدقة والإتقان.

ومما نلاحظه في الصور المنسوبة إلى مدرسة بخاري أن غطاء الرأس مكون من قلنسوة مرتفعة ومضلعة وتحيط العمامة بجزئها الأسفل

ومما يؤكد تأثر مدرسة بخاري ببهزاد وتلاميذه مخطوط من كتاب "بستان" لسعدي كتب في بخاري سنة ٩٦٤هـ (١٥٤٥م) ومحفوظ في المكتبة الأهلية بباريس ومحلي بصور كثيرة الشبه بالصور التي رسمها بهزاد في المخطوط المحفوظ بدار الكتب المصرية.



(شكل ٢٧) منظر في حديقة. من مدرسة بهزاد ومحفوظ في مجموعة أشيروف



(شكل ٢٨) صورة جماعية من الصوفية في حديقة. للمصور قاسم علي سنة ٨٩٠هـ (٤٧٥م). ومحفوظة في المكتب البودليية في اكسفورد

وثمة مصور اسمه شيخ زاده محمود كان تلميذاً لبهزاد ولميرك (أحد المصورين في المدرسة الصفوية التي سيأتي الكلام عنها) ثم التحق بخدمة الشيبانيين في بلاد ما وراء النهر. ومن آثاره الفنية صورة في مخطوط تاريخه سنة ٩٤٢هـ (٥٢٥م) وفيه صورتان

عليهما إمضاء بهزاد، وقد كان هذا المخطوط في مكتبة أبي الغازي عبد العزيز بهادر خان سلطان الأوزبك في بخاري الذي قيل عنه إنه كان أكبر جامعي الكتب الفنية الثمينة في الشرق قاطبة. ويروى أيضاً أن الإمبراطور الهندي المغولي جهانجير اشترى هذا المخطوط الأخير ودفع فيه نحو عشرة آلاف جنيه وكتب على الصفحة الأولى منه أنه سيبقيه دائماً أمام عينيه. والصورة التي رسمها شيخ زاده في هذا المخطوط تمثل منظراً ريفياً، قوامه فارسان وراعيان وبضعة خيول، وهو يشبه تماماً صورة الملك دارا وراعي الخيل من عمل بهزاد في مخطوط "بستان" بدار الكتب المصرية.

المدرسة الصفوية الأولى

قامت هذه المدرسة على أكتاف بهزاد وتلاميذه وأعوانه الذين هاجروا من هراة لما استولى عليها الشاه إسماعيل. وأما الذي رعاها بعنايته حتى أينعت وكان انتاجها طيباً فهو الشاه طهماسب، الذي ظل يحكم إيران من سنة ٩٣٠ إلى ٩٨٤هـ (٥١٤- ٥٦٦م) بعد أن قضى أبوه الشاه إسماعيل حكمه في حروب وطد بها دعائم الحكم للأسرة الصفوية ولم تترك له الفراغ الكافي لتعهد المجمع الملكي لفنون الكتاب الذي أنشأه وعقد إدارته لبهزاد.

ومما نلاحظه عن الحياة الفنية في عصر الدولة الصفوية عامة أن مكانة الفنانين الاجتماعية، ولاسيما المصورين، ارتفعت فصار من بينهم أصدقاء السلطان ندماؤه، بل كان الشاه طهماسب نفسه مصوراً تعلم الفن من المصور المشهور سلطان محمد، وكان كذلك صديقاً لبهزاد وتلميذه أغا ميرك. ولا غرابة في أن يرتفع شأن رجال الفن في حكم الدولة الصفوية؛ فإنها أول دولة إيرانية وطنية منذ العصر الساساني، فطبيعي أنها فكرت في أن تعيد إلى إيران مجدها الفني القديم وبدأت برجال الفن، فكان نصيبهم وافراً من تشجيعها وإكرامها. ومن ثم فإن مخطوطات العصر الصفوي فيها عدد كبير محلي بالصور، ويمثل أكثرها أبهة هذا العصر وحياة البلاط والأمراء

فيه، وما يتبع ذلك من حدائق غناء وعمائر ضخمة جميلة، وملابس فاخرة ومجالس طرب وشراب، كل ذلك في رسم دقيق، وألوان زاهية في هدوء، ومتنوعة في تلاؤم. ويتوج ذلك مهارة في تأليف الصورة وتوزيع الأشخاص فيها، ومراعاة النسب بين أجزائها المختلفة.

وتمتاز الصور في المدرسة الصفوية الأولى بلباس الرأس المكون من عمامة ترتفع باستدارة وتبرز من أعلاها عصا صغيرة حمراء (شكل ٢٩).

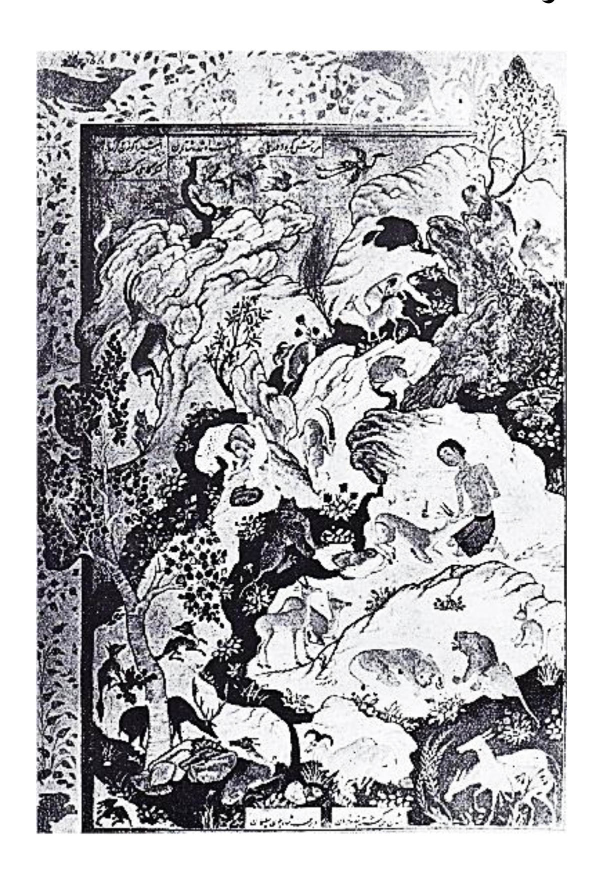
ولكن هذه الميزة ليست عامة، لأن وجود تلك العمامة في صورة من الصور يدل على أنها ترجع إلى العصر الأول من حكم الأسرة الصفوية أي قبل وفاة الشاه طهماسب، بينما وجود غيرها أو عدم وجودها لا يفيد أن الصورة لا يمكن نسبتها إلى هذا العصر. ويلوح لنا أن هذه العمامة كانت في أول الأمر شعار أفراد الأسرة الصفوية وأتباعهم، وكان المصورون يرسمون العصا الصغيرة فيها باللون الأحمر، ثم ضعف شأن هذه العمامة وبدأ القوم يغيرون لون العصا، ثم أصبح وجودها نادراً في الصور الصفوية التي رسمت بعد وفاة الشاه طهماسب سنة ٩٨٤هـ (١٥٦٦م).



(شكل ٢٩) صورة شيخ يحدث سيدة، من مخطوط من ديوان مير علي شيرنوائي محفوظ في المكتبة الأهلية بباريس ويرجع إلى بداية القرن ١٠هـ (١٦م)

وقد كان لقيام الدولة الصفوية أثر كبير في توحيد الأساليب الفنية بعد أن حققت هذه الدولة الوحدة السياسية في البلاد الإيرانية. فلا غرو أن أصبحت منتجات مصوري البلاط في تبريز

وقزوين أنموذجاً ينسج على منواله النابهون من المصورين في سائر العاهلية الصفوية.



(شكل ٣٠) صورة مجنون ليلى بين الوحش في الصحراء. تصوير ميرك من المدرسة الصفوية الأولى في تبريز. في مخطوط من المنظومات الخمس لنظامي كتب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و٩٤٩هـ (٥٢٩- ٥٣٣م) ومحفوظ في المتحف البريطاني

ومن أعلام المصورين في هذه المدرسة آقاميرك وسلطان محمد ومظفر علي ومحمدي ومير سيد علي وسيد نقاش وشاه محمد

ودوست محمد وشاه قولي التبريزي وشيخ زاده.



(شكل ٣١) كسرى أنوشروان ووزيره يسمعان البومتين. من المدرسة الصفوية الأولى في تبريز. في مخطوط من المنظومات "الخمسة" لنظامي ، كتب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩هـ (٥٢٩ و ٥٣٣). ومحفوظ في المتحف البريطاني

أما أقا ميرك فقد كان تلميذاً لبهزاد، ولعله أكبر الفنانين بعده في تاريخ التصوير الإسلامي، وقد نشأ في أصفهان ونبغ منذ حداثته في التصوير وفي الحفر على العاج، ولكنه لم يستطع أن يتحرر تماماً

من أساليب المدرسة التيمورية. وأبدع ما يعرف من آثار أقاميرك خمس صور في مخطوط من المنظومات "الخمسة" للشاعر نظامي. ولعل هذا المخطوط أجمل ما ينسب إلى المدرسة الصفوية الأولى. وقد كتب للشاه طهماسب بقلم الخطاط المشهور شاه محمود النيسابوري بين سنتي ٩٤٦ و ٩٤٩هـ (٥٢٩- ٥٣٣م) وفيه أربع عشرة صورة كبيرة بريشة أعلام المدرسة الصفوية: ميرك وسيد علي وسلطان محمد وميرزا علي ومظفر علي. ومما تمتاز به صفحات هذا المخطوط هوامشها المذهبة والمزينة بنقوش نباتية ورسوم حيوانات طبيعية وخرافية (الأشكال ٣٠- ٣٢).

والصور التي تنسب إلى آقا ميرك في مخطوط المتحف البريطاني تعتبر كلها خير أمثلة لتصوير في ذلك العصر، سواء في الموضوعات أم في الأساليب الفنية، فثلاث منها تمثل مناظر استقبال وحفلات في البلاط تتجلى فيها العظمة الشرقية وأبهة الملك الإيراني، بينما تمثل إحدى الصورتين الباقيتين مجنون ليلى في الصحراء تحيط به حيوانات دقيقة الرسم متقنة النسب (شكل ٣٠). وتوضح الصورة الأخيرة أسطورة كسرى أنوشيروان يصغى لبومتين تتحدثان فوق أنقاض قصر قديم وتتنادران ذا كرتين عواقب الظلم (شكل ٣١).

أما الذي حمل لواء التصوير في بلاط الشاه طهماسب بعد

بهزاد وميرك فهو سلطان محمد، ويتجلى في صوره إتقان عجيب لمزج الألوان، ومهارة كبيرة في رسم الجموع وتوزيعها في الصورة، وفي رسم الحيوان ولاسيما الخيل، وولوع بمناظر الطرب والسرور والغبطة والأبهة.

ومن أبدع آثاره الفنية صورتان في مخطوط المتحف البريطاني سالف الذكر توضح إحداهما منظراً في قصة "خسرو وشيرين" المشهورة في الأدب الفارسي، فنرى خسرو يفجأ شيرين وهي تستحم. أما الصورة الثانية فتمثل بهرام جور يصيد الأسد.

ومن الصور التي يرجح أنها من رسم سلطان محمد في هذا المخطوط صورة تمثل قصة المعراج (شكل ٣٢). ولعلها أبدع ما صوره الفنانون في عصر الأسرة الصفوية؛ فإن المرء يؤخذ لأول وهلة بإبداع ألوانها وجلال مظهرها ويرى فيها السماء بسحبها البيضاء، والنبي عليه السلام راكباً فرسه "البراق" ذات الوجه الآدمي. وفي يمين الصورة بالجزء السفلي نرى الأرض التي تركها النبي وحولها غلاف أبيض كروي؛ وأمام النبي سيدنا جبريل يقود الركب في السموات؛ وبين الرسول وسيدنا جبريل ملك مجنح يحمل مبخرة معلقة في عصاة ويخرج منها لهب ذهبي، وعلى يسار النبي ملك آخر يحمل صحناً فيه بخور يحترق. وفي الصورة ملائكة آخرون، يحمل بعضهم أطباقاً من الجواهر والفاكهة وفي يد أحدهم تاج ثمين.

وصفوة القول أن في الصورة خيالاً واسعاً وحركة وحياة تجعلها من أبدع آيات التصوير الإيراني. كما أننا نلاحظ رسم النبي عليه السلام ما أتبعه الفنانون الإيرانيون في معظم الأحيان من إخفاء سحنة الرسول



(شكل ٣٢) صورة المعراج. من المدرسة الصفوية الأولى في تبريز. ولعلها من تصوير سلطان محمد في مخطوط من المنظومات "الخمسة" لنظامي كتب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩هـ (٥٢٩ و ٥٣٣م) ومحفوظ في المتحف البريطاني



(شكل ٣٣) صورة مجلس طرب وشراب. من عمل المصور الإيراني سلطان محمد في القرن ١٠هـ (١٦م)

ومن أبدع الصور التي رسمها سلطان محمد صورة في مخطوط من أشعار حافظ في مجموعة كارتييه Cartier وتمثل منظر شراب (شكل ٣٣) وتبدو فيها مهارة الفنان ودعابته وتوفيقه في تصوير

الحركة، فإن المنظر كله يكاد يكون كاريكاتورياً ، تدار كؤوس الخمر فيتنا ولها فريق بينما نرى آخرين يترنحون من السكر ويتدحرج بعضهم على الأرض؛ وفي الطابق العلوي شيخ ينظر في مرآة في يده؛ ويشترك الملائكة في الشراب من شرفة تطل على الباقين، بينما يطرب الجميع موسيقيون بينهم شيخ وغلامان وثلاثة أشخاص آخرين في هيأة كاريكاتورية تجعلهم أقرب إلى القردة منهم الآدميين. وفي طرف الصورة حديقة ذات سياج خشبي وقف بجواره رجل يقبض على إبريق من الخمر يتدلى في حبل طويل أمسك به رجل في شرفة تطل على الحديقة.

على أن سلطان محمد لم يكتف بتصوير المخطوطات، بل كان رئيساً لمجمع الفنون الجميلة في تبريز وأشرف على عمل الرسوم للقاشاني وللسجاجيد. والمعروف أن تأثير المصورين من المدرسة الصفوية الأولى كان عاماً في ميادين الفن الإيراني.



(شكل ٣٤) عجوز تقود المجنون إلى ربع ليلى. للمصور مير سيد علي، في مخطوط من المنظومات الخمس لنظامي كتب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩هـ (٥٢٩– ٥٣٣) ومحفوظ بالمتحف البريطاني

وامتاز المصور مير سيد علي بجمعه عدة مناظر بعضها فوق بعض في الصورة الواحدة وبعنايته بتسجيل حياة المدن والريف في

٥٧٨. ويبدو ذلك في الصورة التي رسمها في مخطوط نظامي سالف الذكر (شكل ٣٤). وتبدو عجوزاً تقود المجنون أسيراً إلى خيمة ليلى. وقد خرج المصور على التقاليد الموروثة. فصور ربع ليلى وما يجري فيه من الأعمال اليومية وما آثاره قدوم "المجنون" من العداء والفضول. فليلى جالسة في خيمتها والعجوز على مقربة منها ومعها المحب المتيم يوسف في قيوده والصبية يقذفونه بالأحجار. وفي الصورة خيام أخرى انصرف من فيها من النساء إلى أعمالهن المنزلية وثمة سيدة تجلب ماء من القناة وأخرى تحلب شاة وبجوارها راعيان يحرسان قطيعاً من الغنم وفي يد أحدهما مغزل بينما يعزف الثاني في مزمار.

وقد لقن سلطان محمد ابنه فن التصوير، فأصبح "محمدي" مصوراً ماهراً بل وتفوق على أبيه في رسم المناظر الطبيعية، كما يظهر من رسم له محفوظ بمتحف اللوفر ومؤرخ من سنة ٩٨٦هـ (٥٦٨م) ويمثل فلاحاً يحرث الأرض، وآخر يجلس تحت شجرة، وثالثاً يقطع خشباً من شجرة ورجلاً يملأ جرة وبجواره خيمتان فيهما نساء يغزلن وينسجن، وفي الجانب الأيسر من الصورة راع يحرس قطيعاً من الغنم على مزمار في يده (شكل ٣٥).

ومن الذين نبغوا في بلاط الشاه طهماسب المصور مظفر علي وقد ساهم في تزيين مخطوط المتحف البريطاني، فرسم صورة توضح

قصة بهرام جور وحبيبته التي طلبت إليه أن يثبت براعته في الرماية، وذلك بأن يضرب حمار الوحش سهماً واحداً فيثبت حافره بأذنه. فضرب بهرام جور حمام الوحش في أذنه بقطعة من طين، فرفع الحمار حافره ليحك أذنه، وانتهز بهرام جور الفرصة فأطلق عليه سهماً ثبت حافره في أذنه.



(شكل ٣٥) صورة منظر في الريف، للمصور الإيراني محمدي سنة ٩٨٦هـ (٥٦٨م). محفوظة في متحف اللوفر بباريس

وقد كان من حظ المصور مير سيد علي وزميل له اسمه عبد الصمد أن لقيا في مدينة تبريز همايون العاهل الهندي المغولي، حين لجأ إليها وأضافه الشاه طهماسب، فاتصلا به وتلقى هو وابنه الأمير أكبر دروساً في التصوير عنهما، وقامت على أكتافهما مدرسة هندية إيرانية في بلاط الهند.

وفي دار الكتب المصرية مخطوط فارسي من كتاب يوسف وزليخا للشاعر جامي (رقم ٤٥ أدب فارسي) ويشتمل على سبع صور من عصر الشاه طهماسب: إحداهما تمثل المعراج، والثانية تمثل زليخا جالسة مع زوجها في جوسق، والثالثة تمثل موكب فرعون مصر ونراه فيها راكباً حصاناً وحوله فريق من حاشيته على الخيل ومعه نساء وعازفات على الآلات الموسيقية، وتذكر هذه الصورة بطراز سلطان محمد. أما الصورة الخامسة فنرى فيها سيدنا يوسف ومعه زليخا في قصر صغير. وتوضح الصورة السادسة حادث البرتقال الذي تذكر القصة الفارسية أن زليخا قدمته للنساء اللائي دعتهن، فلما دخل يوسف ذهلن بجماله فقطعن أصابعهن بدلاً من البرتقال. وفي ذلك جاء في القرآن الكريم: {وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلالٍ مُبِينٍ*فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ

وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ} [يوسف: ٣٠-٣١] أما الصورة الأخيرة فتمثل سيدنا يوسف على عرش وإلى جانبه رجل هرم. ويجدر بنا أن نشير في هذا المقام إلى أن المؤلفين الفرس اتخذوا حكاية يوسف وزليخا موضوعاً لقصة أدبية لا تتفق نهايتها مع نهاية القصة في القرآن الكريم.

وقصارى القول أن عصر الشاه طهماسب كان غنياً في الإنتاج الفني، ولكننا نشاهد في الجزء الأخير منه تقليداً للسلف وجموداً ينذران بالاضمحلال الذي سار إليه الفن في العصر الصفوي الثاني. والمشاهد أن زيادة الإنتاج بدأ يصحبها انحطاط في نوع المنتجات.

المدرسة الصفوية الثانية

ظل الشاه عباس الأكبر يحكم إيران فيما بين سنتي ٩٨٥ و ٢٨هـ (٥٧٧- ٦١٩م) وكان إدارياً حازماً، وقائداً منصوراً، وحاكماً مثقفاً، كثير المطامع، فبقي اسمه في التاريخ الإيراني رمزاً للمجد والعظمة، ولكن الحقيقة أن لعصره شهرة في الفنون لا يستحقها كلها، فقد كان عصر تأخر بطيء، سقط بفن التصوير إلى الهاوية، ولكن الأوربيين كانوا أعرف بمنتجات هذا العصر، فظلت فترة من الزمن تحجب ما كان من مجد لبهزاد وللمدرسة الصفوية الأولى.



(شكل ٣٦) كسرى برويز ملك الفرس يفاجأ شيرين وهي تزين نفسها بعد الاستحمام. في مخطوط من المنظومات الخمس لنظامي، محفوظ في المكتبة الأهلية بباريس ، ويرجع إلى بداية القرن ١١هـ (١٧م)، ولكن هذه الصورة منقولة عن صورة مثلها ترجع إلى نهاية المدرسة التيمورية أو بداية المدرسة الصفوية

وتمتاز الآثار الفنية في عصر الشاه عباس تتنوعها، إذ كان انتقال العاصمة إلى أصفهان وقربها من المحيط عاملين في نمو علاقات إيران مع الهند والبلاد الغربية، فوفدت البعثات والسفارات، وأقبل السائحون والتجار إلى إيران، وعنى الفنانون بالنقش على الجدران نفسها، وبرسم الصور المستقلة الكبيرة لتزيين الجدران بها، كما شاع رقم الصور من غير ألوان. والظاهر أن رجال البلاط والأمراء انصرفوا عن المخطوطات المصورة بعض الانصراف فلم يجد المصورون من يعوضهم عن العمل فيها، ولذا ندرت المخطوطات المصورة الثمينة في هذه المدرسة بينما زادت المنتجات التجارية التي لم يكن إخراجها يتطلب نفقة باهظة.



(شكل ٣٧) صورة شيخ يستريح. للمصور الإيراني رضا عباس سنة ٢١هـ (٦١١م) ومحفوظة في المكتبة الأهلية بباريس

والظاهر أن الشاه عباس كان شديداً على الفنانين راغباً في اتخاذهم آلة للإعلان عن عظمته وأبهة عصره فحسب، وذلك بتشييد العمائر وتزيين جدرانها بالصور الكبيرة من الطراز الإيراني أو بصور أوربية مما كان يحمله إلى إيران التجار والمبشرون. أما في تصوير المخطوطات فقد جمد المصورون ووقفوا عند تقليد الصور من المخطوطات القديمة (شكل ٣٦).

وعلى كل حال فإن تصوير الأشخاص طرأ عليه تطور كبير في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م). فقل عدد الأشخاص ولم تعد الصورة تجمع عدداً كبيراً منهم بل أصبح المصور يكتفي في رسمه بشخص أو شخصين في وضع متكلف، وقد أهيف، وأنوثة تجعل من الصعب التفريق بين صور الفتيان والفتيات. وينسب هذا الطراز في التصوير إلى زعيم المصورين في هذا العصر وهو رضا عباسي، الذي قامت حول اسمه مناظرات ومسجلات بين علماء الآثار وأصبح جلهم يعتقدون بوجود مصورين اثنين، بين اسميهما شبه كبير، وهما أقارضا ورضا عباسي.

والأول أقدم عهداً من الثاني وأقل شهرة منه. ولعله بدأ إنتاجه في بلاط الشاه طهماسب وظل يعمل حتى نهاية القرن العاشر (١٦م) فكان بذلك معاصراً للشاه عباس الأكبر.

أما رضا عباسي فإن إمضاءه على كثير من الرسوم المؤرخة تحملنا على الاعتقاد بأن مدة إنتاجه الخصب كانت بين سنتي ١٠٢٨ و٣٩هـ (٦٠٨ و ٦٢٩م).



(شكل ٣٨) صورة عليها إمضاء المصور رضا عباسي. من إيران في القرن ١١ هـ (١٧م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

والواقع أن رسوماً كثيرة عليها إمضاؤه ولكنا لا نجزم بصحة نسبتها إليه، ومن الرسوم التي يرجح أنها من عمله رسم في المكتبة الأهلية بباريس يمثل درويشاً يستريح (شكل ٣٧) وهو مؤرخ من سنة ٢١هـ (٦١١م) ومنها كذلك رسمان كانا محفوظين في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين. ويمثل الأول رجلاً وامرأة بينهما شجرة (شكل ٣٨) بينما يمثل الثاني أميراً من الأمراء (شكل ٣٩).

وكان هذا الفنان قليل الإنتاج في شبابه، يقبل على الرسوم التخطيطية والتوضيحية ولا يعني بالصور في المخطوطات، ثم دخل في خدمة البلاط في بداية القرن الحادي عشر الجري (١٧م) وانتسب إلى الشاه عباس فأصبح يعرف باسم رضا عباسي وزاد إنتاجه وأصبح له تأثير كبير في الحياة الفنية بأصفهان ودرس عليه تلاميذ كثيرون تألفت منهم المدرسة الصفوية الثانية.



(شكل ٣٩) صورة شاب عليها إمضاء المصور الإيراني رضا عباسي. من القرن ١١ هـ (١٧م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

ومن المصورين الذين ذاع صيتهم في هذه المدرسة الفنية معين المصور (شكل ٤٠) وحيد نقاش، ومحمد قاسم التبريزي (شكل ٤١) ومحمد يوسف، ومحمد علي التبريزي، وينسب إلى رضا عباسي وإلى هؤلاء المصورين عدد كبير من الصور، بعضها أقل من المتوسط في الجودة والإتقان،ويمتاز أكثرها بما أشرنا إليه من أنوف طويلة وقدود ممشوقة وأوضاع متكلفة. وكان معين المصور تلميذاً لرضا عباسي، وقد رسم صورة أستاذه. وهي- فيما نعلم- إحدى ثلاث صور وصلتنا لثلاثة من رجال الفن. أما الصورة الثانية فترجع إلى عصر المدرسة الصفوية الأولى وتمثل الأستاذ بهزاد وهي محفوظة الآن في مكتبة يلدز باستانبول. والثالثة صورة محمدي من عمل المصور محمدي نفسه وهي محفوظة الآن في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن.



(شكل ٤٠) صورة جمل للفنان الإيراني معين مصور. مؤرخة من سنة ٧٩هـ (٦٦٨م)

أما الشاه عباس الثاني الذي حكم إيران بين عامي ٤٢ و ٦٧ (٦٣٢- ٦٥٧) فقد كان شديد الإعجاب بالغرب وفنونه فأرسل المصور محمد زمان ليدرس التصوير في روما. وقيل إن هذا المصور اعتنق المسيحية، ثم سافر إلى الهند ولم يرجع إلى إيران إلا سنة

۷۷هـ (٦٦٦م). ومهما يكن من شيء فقد تأثر هذا الفنان بالأساليب الفنية الأوربية ولاسيما في الصور الدينية كرسم الأسرة المقدسة والملائكة والقديسين وما إلى ذلك من المناظر الدينية المسيحية.

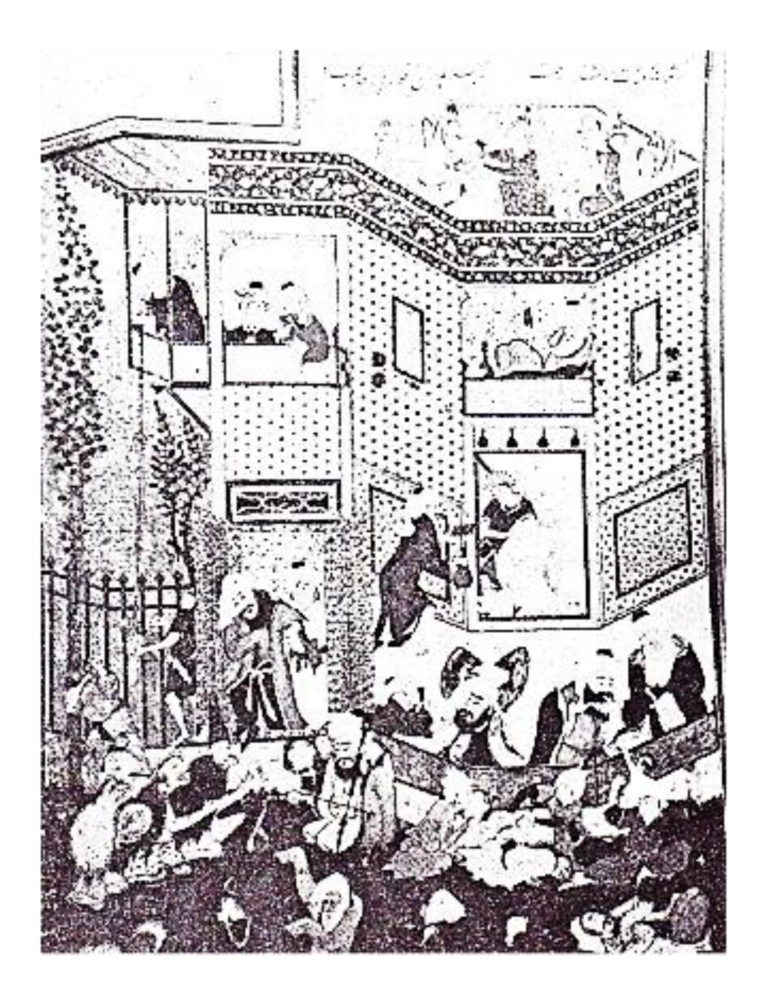


(شكل ٤١) صورة ضرب "بالفاقة" للمصور الإيراني محمد قاسم سنة ١٠١٤هـ (٥٩٥م) ومحفوظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل زاد تأثر المصورين الإيرانيين عامة بأساليب الفنون الغربية، وتخلوا عن كثير من الأساليب الإيرانية في التصوير، فكان هذا فاتحة اضمحلال التصوير الإيراني كما تدل على ذلك الصور الزيتية الكبيرة التي أمتاز بها عصر فتح علي شاه (٧٨٨– ٨٢٤م)، فإن صناعتها أوربية أكثر منها إيرانية.

التصوير الإسلامي في تركيا

لم يكن لتركيا مدرسة خاصة في التصوير، فإن الترك لم تكن لهم في هذا الميدان أساليب فنية موروثة، إذ أنهم لم يحتفظوا بما كان لأسلافهم في التركستان، وإنما كان جل اعتمادهم على مصورين إيرانيين هاجروا إلى تركيا، وقام على أكتافهم فن التصوير فيها، أو على مصورين أوربيين استدعاهم سلاطين تركيا إلى استانبول. والواقع أن سقوط القسطنطينية في يد العثمانيين سنة ٨٥٧هـ (١٤٤٣م) على يد السلطان محمد الفاتح أدى إلى نمو العلاقات الفنية بين تركيا والغرب. ولم يلبث الأتراك أن تأثروا تدريجياً بالأساليب الفنية الغربية في فنونهم المختلفة. وقد استدعى المصور الإيطالي المشهور جنتيلي بليني إلى بلاط السلطان في استانبول سنة ٨٨٥هـ (١٤٧٠م) حيث رسم صورة السلطان محمد الثاني التي لا تزال محفوظة في المتحف الوطني للصور في لندن National Gallery.



(شكل ٤٢) صورة السلطان مراد الثالث في قاعة من قاعات قصره وأمامه قزمان وجنديان من الانكشارية ، في مخطوط محفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس ويرجع إلى نهاية القرن ١٠هـ (١٦م) ويبدو في هذه الصورة التركية التأثر بأساليب التصوير الإيراني في العصر التيموري .

وكان للفنانين في استانبول علاقات وثيقة بالفن الإيطالي في أول عصر النهضة. وقد وصلت إلينا صورة أمير تركي منسوبة إلى

جنتيلي بليني وهي محفوظة الآن في متحف جاردنر بمدينة بوستن.. كما أننا نعرف أيضاً أن مصور البلاط العثماني في عصر السلطان سليمان (٩٢٦- ٩٧٤هـ، ١٠٥١- ٦٥٥) واسمه حيدر باشا كان ينقل لوحات المصور الفرنسي كلويه **Clouet** (مصور الإمبراطور فرنسوا الأول).



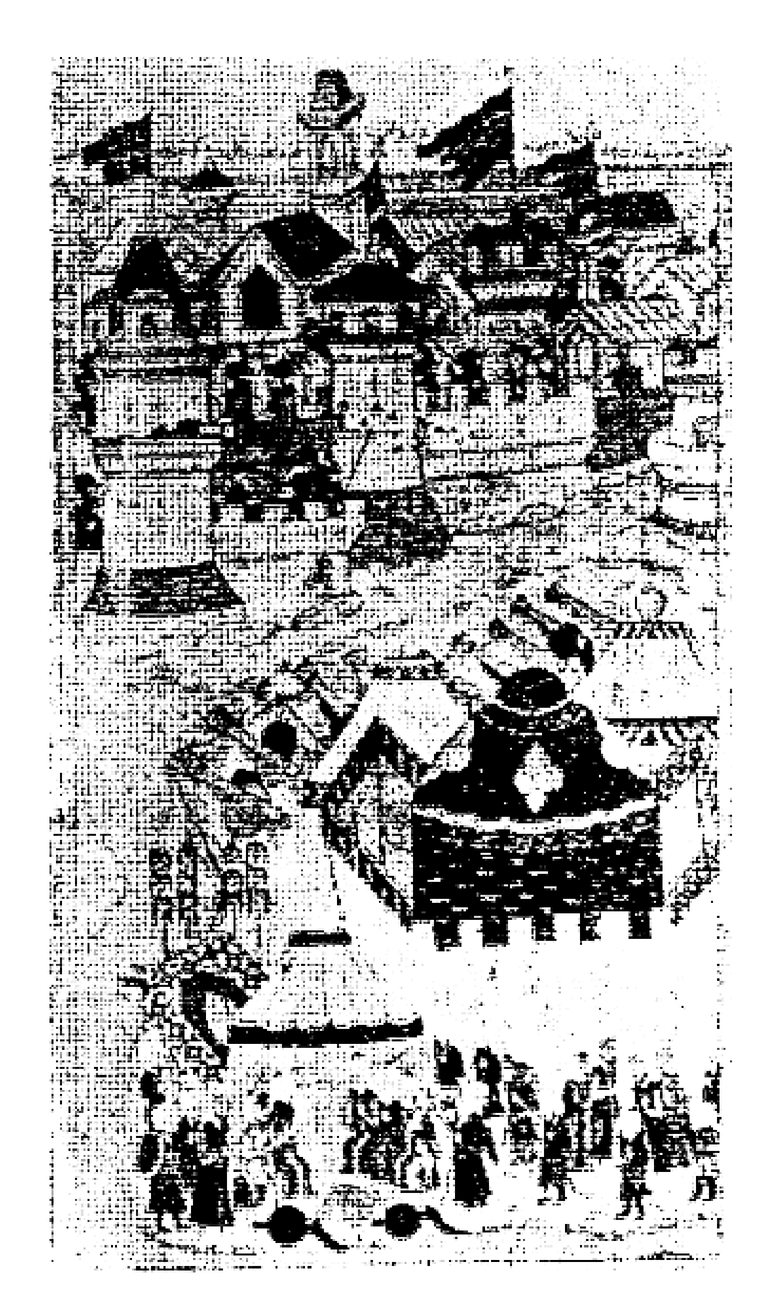
(شكل ٤٣) أهل الروملي يرحبون بالقائد التركي كنعان باشا في طريقه لإخضاع العصابات التي أغارت على إقليمهم سنة ١٠٢٦هـ (١٦١٧م). في مخطوط تركي من كتاب باشانامه للمؤلف طلوعي. من القرن الحادي عشر الهجري (١٧م). بالمتحف البريطاني

وكان السلاطين الأتراك في بروسة ثم في استانبول يستقدمون الخطاطين والمصورين الإيرانيين لكتابة المخطوطات الفارسية والتركية وتزيينها بالصور كما كانوا يستقدمون أيضاً صناع الخزف والقاشاني من إيران لتزيين مساجدهم وأضرحتهم.

وهكذا نرى أن التصوير الإسلامي في تركيا كان مطبوعاً بطابع إيراني قوي، حتى أن أهم ما يميز الصور التركية عن الصور الإيرانية إنما هو العمائم والملابس التركية (شكلي ٤٢ و ٤٣)، فضلاً عن استعمال لون أخضر ناصع وضارب إلى الصفرة.

ومن المصورين الإيرانيين الذين نزحوا إلى تركيا في القرن العاشر الهجري (١٦م) شاه قولي الذي كان المصور الأول في بلاط سليمان القانوني، ومنهم ولي جان الذي كان تلميذاً لسياوش.

وقد كان سياوش هذا من إقليم الكرج وتلقي فن التصوير على آقا ميرك. وأقبل شاه قولي وولي جان على رسم الحوريات ولا تزال بعض رسومهما محفوظة في المجموعات الفنية ولاسيما المكتبة الأهلية بباريس ومتحف فرير بوشنجطن.



(شكل ٤٤) حصار بلغراد سنة ١٥١١م في مخطوط تركي عن سليمان القانوني. من القرن العاشر الهجري (١٦م). بالمكتبة الأهلية باستانبول

وفي دار الكتب المصرية مخطوط من ديوان نجاتي (رقم ١٨ أدب تركي) كتب فيه تاريخ سنة ٨١٢ هجرية. ولكن هذا التاريخ موضوع وغير صحيح، لأن المخطوط لا يمكن أن يكون أقدم من نهاية القرن العاشر الهجري (١٦م). ومهما يكن من شيء فإنه يحتوي على ثمان وعشرين صورة متوسطة الصنعة، ولكن ملابس الجند فيها تركية تدل مع بعض الأساليب الفنية الأخرى على أن هذه الصور رسمت في تركيا.

وفي دار الكتب المصرية مخطوط آخر من نسخة تركية لكتاب عجائب المخلوقات للقزويني (رقم ٢٣ تاريخ تركي). وقد كتب هذا المخطوط سنة ٦٨٦هـ (٦٧٤م) بقلم مصطفى بن فضل الله في جامع والدة سلطان. وفي هذا المخطوط سبع وثلاثون صورة مختلفة الحجم ومن الطراز العثماني في نهاية القرن الحادي عشر (١٧م). ومن أبدع هذه الصور واحدة تمثل قارباً يصارع الريح.

ويتجلى التأثير الأوربي على التصوير التركي في مخطوط تركي من كتاب تاريخ السلاطين العثمانيين إلى عهد السلطان سليمان الثاني (٨٩- ٩٢، ٦٧٧- ٦٨١م) لرشيد أفندي (رقم ٢٤٢ تاريخ تركي). وهذا المخطوط محفوظ أيضاً في دار الكتب المصرية وفيه صورة عشرة من سلاطين آل عثمان ترجع إلى نهاية القرن الحادي عشر الهجري (١٧م). كما يظهر تأثير الأساليب الأوربية في مرقعة (البوم) من

صور سلاطين آل عثمان محفوظة بدار الكتب المصرية أيضاً (رقم ٣٦ تاريخ تركي).

وما يميز الصور التركية في بعض الأحيان العمائر والأسلحة المرسومة فيها ولاسيما في مناظر القتال والحصار (شكل ٤٤). ومهما يكن من شيء فإن دراسة التصوير في تركيا لا تزال في البداية لأن معظم ما يوجد منها في المكتبات التركية لم يدرس على يد الاختصاصيين إلى اليوم.

التصوير الإسلامي في الهند

استطاع بابر أحد حفدة تيمورلنك أن يحتل مدينتي دهلي وأجرا سنة ٩٣٢هـ، وأسس عاهلية الهنود المغول التي ظلت تحكم في الهند وجزء من أفغانستان إلى سنة ٢٦٥هـ (٨٤٨م). ولكن هذه الأسرة التي كان مهدها إقليم التركستان وجدت في الهند أساليب فنية وطنية عريقة في القدم وذات آثار بديعة ولاسيما في النحت والتصوير.

ومن أعظم الأدلة على عناية الأباطرة المغول بفن التصوير ما كتبوه عنه في مذكراتهم ولاسيما ثناؤهم على أعلام المصورين مثل بهزاد، الذي وصفه بابر بأنه أعظم المصورين. قاطبة وكتب عنه ما يشهد بأنه درس صوره دراسة ناقد فني دقيق. وفضلاً عن ذلك فقد كان أولئك الأباطرة يفخرون دائماً بمن في بلاطهم من مهرة المصورين، وما في خزانتهم من بدائع المصور.

ويمكن تقسيم التصوير الهندي في العصر الإسلامي إلى مدرستين: المدرسة المغولية الهندية ومدرسة راجبوت.

أما المدرسة المغولية الهندية فمتأثره كثيراً بأساليب الفنانين الإيرانيين الذين ساهموا في قيامها. وأقدم ما بعرف من آثارها الفنية

يرجع إلى عصر الإمبراطور بابر بين عامي ٣١ و ٩٣٧هـ (١٦ ٥-٥٢٠م) وعصر الإمبراطور أكبر بين عامي ٩٦٣ و ١٠١٤هـ (٥٤٦- ٥٩٥م). ولكن الصور التي تنسب إلى عصر بابر نادرة جداً. ولعل أعظمها شأناً صورة معركة بحرية. وكانت هذه صورة في مرقعة (ألبوم) للإمبراطور جهانجير وكانت إلى قيام الحرب العالمية الأخيرة محفوظة في مكتبة الدولة ببرلين. ويظهر في أسلوبها التأثر ببهزاد وبمدرسة بخاري. ويجدر بنا في هذه المناسبة أن نشير إلى أن أباطرة المغول الهنود كان لهم ولوع كبير بحفظ المرقعات المحتوية على بدائع الصور المستقلة من غير أن يصرفهم ذلك عن جمع المخطوطات ذات الصور الفنية.

أما الإمبراطور همايون الذي حلف بابر سنة ٩٣٧هـ (٥٢٠م) فإنه اضطر إلى ترك عرشه سنة ٩٤٦هـ (٥٢٩م) وظل منعياً في إيران إلى سنة ٩٦٣هـ (٥٤٥م). ولكن الشاه طهماسب أكرم وفادته وأضافه طوال هذه المدة، فعرف همايون فيها كثيرين من أعلام المصورين في البلاط الإيراني، ولاسيما ميرسيد علي وخواجه عبد الصمد الشيرازي اللذين أصبحا بعد ذلك مصورين في البلاط الهندي. وطلب منهما همايون أن يوضحا قصة "أمير حمزة" بأربع مائة وألف صورة كبيرة مرسومة على القماش. وقد ظلت بعض هذه الصور محفوظة حتى الآن وموزعة بين المتاحف والمجموعات الأثرية

ولاسيما متحف الفنون الصناعية بمدينة فينا. والمعروف أن أكثر هذه الصور قد رسمت في عهد الإمبراطور أكبر، الذي خلف همايون على عرش الهند. وقد عمل في رسمها ميرسيد علي وعبد الصمد وتلاميذهما من المصورين الهنود.

وكان الإمبراطور أكبر راعيا عظيماً للفنون ولاسيما التصوير، فكانت جدران قصوره في عاصمته الجديدة "فتح بورسكري" وفي سائر أنحاء ملكة محلاة بالنقوش والتراويق من عمل الفنانين الإيرانيين والهنود. وقد أسس هذا الإمبراطور مجمعاً للفنون الحق به زهاء سبعين مصوراً، جلهم من الهنود. وكان هؤلاء المصورون يرسمون الصور لتوضيح المخطوطات الفارسية المختلفة وتزيينها، وذلك بإشراف أساتذة من المصورين الإيرانيين. وكان الإمبراطور يجمع لهم في مكتبته الخاصة أبدع النماذج بريشة أعلام المصورين الإيرانيين لدرسها والاهتداء بها. وكانوا يوفقون في تقليدها إلى أبعد حدود التوفيق حتى أصبح تمييزها من الأصل صعباً إلا على ذوي الخبرة في الفنون الإسلامية ممن يستطيعون إدراك الفرق في اللون وفي بعض التفاصيل الدقيقة (شكل ٤٥). وقد كان يحدث أحياناً أن يضع المصور اسم فنان مشهور على الصورة المنقولة، كما نرى في خمس صور بمخطوط من كتاب "هفكت بيكر" للشاعر نظامي. وهذا المخطوط محفوظ بالمتحف المتروبولبتان بنيويورك. وعلى

الصور الخمس اسم المصور بهزاد.



(شكل ٤٥) صورة هندية مغولية بمثل أتباعاً نوقظون أميراً. من القرن ١١ هـ (١٧م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

ومن المصورين الهنود الذين نبغوا في المجمع الفني الذي أشرنا إليه بأزوان ودرام داس وفروخ بج وناد سنغ ولال. ومهما يكن من شيء فإن الصور الهندية في ذلك العصر عليها طابع إيراني قوي، لم

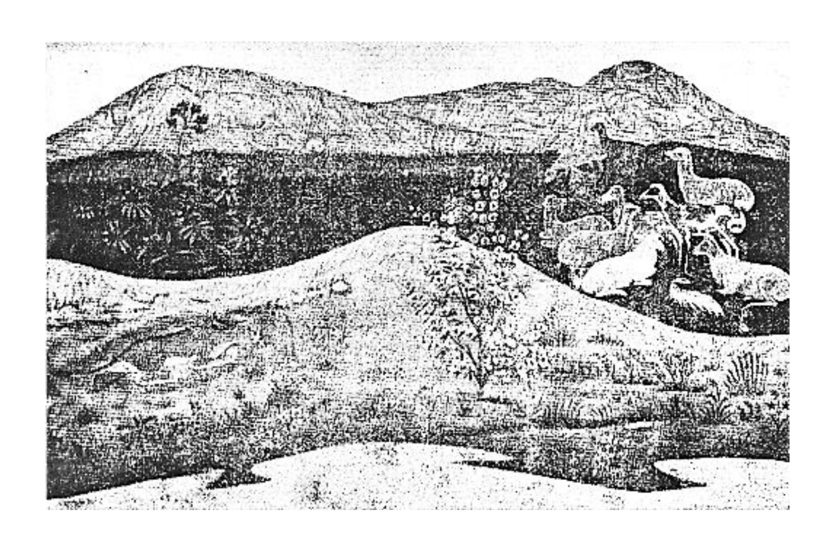
يضعف إلا في نهاية القرن العاشر الهجري (١٦م) حين ازداد تأثر هذه الصور بالأساليب الفنية الهندية القديمة. ومما يجدر ملاحظته أن كثيراً من هذه الصور الهندية كان يعمل في رسمها أكثر من مصور واحد فيكون عليها إمضاءان أو ثلاثة ويكون فيها قسمان مختلفان.





(شكل ٤٦) رسوم غزلان يرجح أنها من تصوير "مراد" في القرن ١١ هـ (١٧م)

ولعل أبين ما ساهم به المصورون الهنود في قيام المدرسة الهندية المغولية هو الدقة في رسم الأشخاص، والإتقان في رسم المناظر الطبيعية، ومراعاة قوانين المنظور إلى حد كبير، ومزج الألوان بطريقة يغلب عليها الهدوء. ويعتبر ذلك– إلى جانب الملابس وسحن الأشخاص وطراز العمارة والمناظر الطبيعية– أهم ما يميز الصور الهندية من الصور الإيرانية. والواقع أن الخبراء وذوي الإلمام بتاريخ الفنون يستطيعون أن يروا في الصور الهندية نتاج أمة آرية متأثرة بالشرق الإسلامي. فالصور الهندية إذن، ولاسيما المتقن منها في تصوير الحيوان والطيور والمناظر الطبيعية، ليست بعيدة عن الصور الغربية بعد سائر الصور الإسلامية عنها. والمعروف أن هناك تياراً آخر أثر في المصورين الهنود، إذ أنهم عرفوا الصور الأوربية على يد المبشرين. ويقال إن الإمبراطور أكبر طلب إلى البرتغاليين في "جوا" أن يبعثوا إلى مملكته ببعض المبشرين ومعهم الكتب المقدسة الدينية التي كان يريد دراستها وتفهم ما فيها. فكان مما أحضره المبشرون كثير من الصور الدينية المسيحية. وقلدها بعض المصورين الهنود. كما أقبل آخرون على توضيح سيرة من عاش في الهند من النساك والصالحين في العصر الإسلامي.



(شكل ٤٧) منظر طبيعي في صورة هندية مغولية من القرن ١١هـ (١٧م)
وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

أما في عصر جهانجير بين عامي ١٠١٤ و ١٠٢٧هـ (١٦٠٥-١٦٢٧م) فقد قل تصوير المخطوطات وانصرف المصورون إلى إرضاء الإمبراطور وتلبية رغبته في رسم الصور المستقلة ولاسيما ما كان منها خاصاً بحوادث حياته. كما ازدهر رسم الطيور والحيوان والنبات وامتازت هذه الرسوم بالبساطة وصدق تمثيل الطبيعة في الوقت نفسه (شكلي ٤٦ و ٤٧). ولا عجب فقد كان بعض الأباطرة الهنود يعنون بالنادر من أنواع الحيوان والنبات ويأمرون المصورين في البلاط بتصويرها. ومن أعلام المصورين الذين برعوا في تصوير الحيوان والنبات في المدرسة الهندية المغولية منصور ومراد وعنايت ومانوهار وغلام علي ومادهونان آزاد. وكان منصور بارعاً في تصوير

الزهور ولقد أشار إلى ذلك الإمبراطور جهانجير في مذكراته المشهورة فكتب "أن الزهور في منطقة كشمير لا تعد ولا تحصى وأن الذي رسمه منها نادر العصر الأستاذ منصور مائه نوع".

واشتد إقبال الناس على الصور الشخصية **Portraits** في عصر جهانجير، فكان المصورون يرسمون الإمبراطور في مختلف المواقف والمناسبات كما كانوا يرسمون حاشيته من الأمراء والأشراف وكبار الموظفين. وكان أقرب الفنانين إلى قلب الإمبراطور في هذا الميدان المصور أبو الحسن الذي منحه جهانجير لقب "نادر الزمان". ومن أعلام الفنانين في الصور الشخصية مانوهار ومحمد نادر ويبشندس وبلشند.



(شكل ٤٨) صورة هندية من بداية القرن ١٢هـ (١٨م) كانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين. وتمثل أميراً في طريقه إلى الصيد ومعه تابعان وغزالان أليفان ويقف الأمير بجوار بئر عليها فتيات يأخذ الماء وتتقدم أحداهن انسقيه

وكان رجال المدرسة الهندية المغولية يصورون بعض

الموضوعات التي عرفها زملاؤهم الإيرانيون، كما كانوا يرسمون في كثير من الأحيان الناسكين والمتقشفين من الهنود، يستقبلون الأمراء والنبلاء ويسدون إليهم النصائح الثمينة.

وكان شاه جهان، فيما بين عامي ٢٧ و ٥٨ھ (٦١٨– ٦٤٨م)، أقل اهتماماً بالتصوير من أسلافه. ومع ذلك فقد ظل إنتاج الصور الشخصية عظيماً في الهند. ومن أشهر متصوري هذا العصر ميرهاشم ومحمد فقير الله خان. ولكن الحق أن عناية الإمبراطور شاه جهان كانت منصرفة إلى العمارة قبل كل شيء.

ولما تولى أور نجزيب سنة ٥٨ھ (٦٤٨م) انقطعت صلة المصورين بالبلاط وأصبح النبلاء وكبار الموظفين مصورون يشملونهم برعايتهم. وكان زوال الرعاية الإمبراطورية إيذاناً باضمحلال المدرسة الهندية المغولية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر بعد الهجرة (١٨– ١٩م). ولكن بعض منتجات القرن الثاني عشر الهجري ظلت محتفظة بقسط وافر من السحر الذي نعرفه في الصور الهندية القديمة (شكلي ٤٨ و ٤٩).



(شكل ٤٩) صورة هندية محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة وترجع إلى القرن ١٢هـ (١٨م)

وصفوة القول أن مدرسة التصوير الهندية المغولية يمكن أن

نقسمها إلى مرحلتين رئيسيتين: الأولى نرى فيها تقليداً صادقاً للصور الإيرانية المرسومة في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (١٥-١٦م). وأكثر ما يتجلى هذا التقليد إنما نجده في رسم الأشخاص أما إذا كانت خلفية الصورة منظراً طبيعياً فإننا نلمس أن الفنان الهندي أصدق تمثيلاً للأشجار والزهور من زميله الإيراني. وتمتاز هذه المرحلة بأن ألوان الصور فيها لا تزال براقة ومتأثرة بالأساليب الإيرانية في مزج الألوان، ويغلب عليها الأحمر والأزرق والذهبي. كما أننا نرى على الملابس في تلك الصور شتى الموضوعات الزخرفية الدقيقة.

أما في المرحلة الثانية فقد زاد تأثر الفنانين بالبيئة الهندية، وزاد القرب من الطبيعة وصدق تمثيلها، واختفت روح الفسيفساء في التصوير، وبدأ الفنانون في أتباع أساليب معينة من قوانين المنظور، وفي خلق نوع من الظل يكسب الأشكال شيئاً من التجسيم، ويمنحها قسطاً من "البعد الثالث" أو العمق الذي يذكرنا بلوحات الفنانين الإيطاليين في القرن الخامس عشر الميلادي، وزاد نجاحهم في رسم خلفية الصور من أشجار ومناظر طبيعية وتركوا الرسوم الزخرفية التي عرفناها في المدارس التصويرية الإيرانية. وإلى هذه المرحلة تنسب صور الطيور والحيوان والزهور التي كان الإمبراطور جهابخير يوصي الفنانين في بلاطه برسمها، والتي تمتاز- عدا ما فيها

من دقة وإتقان– بهوامشها العريضة والغنية برسومها النباتية الدقيقة، ولاسيما زهور التلال والوديان كزهرة الزنبق والأقحوان والفراولة وأبي النوم. كما تنسب إليها مناظر الصيد التي تشهد ببراعة المصور في رسم السهول والغابات والتلال فضلاً عن توفيقه في تسجيل الحوادث الهامة في حفلات الصيد الملكية.

وقد تفرعت المدرسة الهندية المغولية، منذ تلك المرحلة الثانية، إلى جملة طرز إقليمية في دهلي ولكنو وجييبور والدكن وبتنا.

أما الصور الشخصية **Portraits** فقديمة في الهند. ويروى في هذا الصدد أنه أريد أن تؤخذ لبوذا صورة في حياته فجعل خياله يسقط على قطعة من النسيج ثم لون الخيال. ولعل لهذا التصور صلة بما اتبعه المصورون الهنود من رسم الأشخاص رسماً جانبياً في معظم الأحيان. وأكثر الصور الشخصية الهندية ذيوعاً صور الأباطرة المغول، وتميزهم الهالة الذهبية اللون. وتمت بعض صور فيها امبراطوران أو ثلاثة أباطرة جالسين سوياً، مما لا يمكن في بعض الأحيان أن يصدق من الوجهة التاريخية بسبب اختلاف عصورهم. ولكن أكثر الصور الشخصية تضم أميراً واحداً. ويعمد المصور إلى ملابس الإمبراطور وما يتزين به فيكسب هذا كله طائفة من الألوان الناصعة. وكثيراً ما نشاهد في تلك الصور الملابس الشفافة التي يلبسها الهنود في الصيف والتي نرى من خلالها شكل السيقان.

والغالب في الصور الشخصية أن يكون الرسم مائلاً إلى الدكن على خلفية ناصعة.

على أن أهم ما تمتاز به الصور الشخصية الهندية توفيق المصور في رسم الرأس والوجه والوصول إلى الشبه بين الصورة وصاحبها والتعبير عن روحه بوجه عام، حتى لقد قال بعض العلماء في هذا الصدد إن وصف المؤرخين للأباطرة والأمراء لا يوثق به بقدر صورهم الشخصية التي خلفها الفنانون، فإن المؤرخين كانوا في معظم الأحيان يصفون أولئك الأباطرة بما يحبون. أما المصور فقد نجح في أن يكشف النقاب ف صورهم عن كثير من صفاتهم الخلقية من طيبة وخبث وحزم وضعف وشفقة وغلظ وكرم وبخل.

وكانت معظم الصور الهندية في البداية تصور ثلاثة أرباع الوجه، ولكن الرسوم الجانبية البحتى لم تلبث أن غلبت عليها. ومما تمتاز به الصور الشخصية الهندية العناية بإتقان صور اليدين وكثيراً ما كان المصور يرسمهما الواحدة فوق الأخرى تمسكان بمقبض سيف، كما أنه كان يبرز رسم اليد بأن يصور الشخص ممسكاً بوردة أو جوهرة.

والغالب أن يكون على الصورة الشخصية الهندية اسم المرسوم فيها، ولكن ثبت أن مثل هذه النسبة لا يمكن الوثوق بها تماماً؛ لأنها تكتب أحياناً رغبة في إعلاء شأن الصورة أو يكتبها شخص لا يعرف

صاحب الصورة معرفة تامة.



(شكل ٥٠) صورة هندية كانت محفوظة في متحف الأجناس والشعوب في برلين وتمثل لاغبا على الحبل. من القرن ١٢ هـ (١٨م).

أما المدرسة الأخرى من مدرستي التصوير الهندي فمدرسة راجبوت. ولها جملة فروع ازدهرت في الأقاليم الشمالية من الهند ولاسيما في راجبوتانا والبنجاب. وكانت تقوم إلى جانب المدرسة المغولية، ولكن أساليبها الفنية كانت مأخوذة عن الأساليب الفنية في نقوش الجدران بالهند القديمة، وكانت فضلاً عن ذلك شعبية تختلف في موضوعاتها عن المدرسة المغولية (شكل ٥٠). فبينما كان رجال المدرسة المغولية يرسمون الأباطرة ومناظر البلاط وصور الطيور والحيوانات النادرة، كان الفنانون في مدرسة راجبوت يقبلون على رسم الموضوعات المستمدة من القصص الشعبية والملاحم الهندية ونوادر الآلهة والقديسين. وأقدم ما يعرف من الصور المنسوبة إلى مدرسة راجبوت يرجع إلى نهاية القرن العاشر الهجري (١٦م).

ملاحظات في طبيعة الصور الإسلامية

ولعل أبين ما تلاحظه في الصور الإسلامية عامة أن قوانين المنظور غير محترمة، وأن الصورة ملونة في مستوى واحد، وأن الفنان لا يعني برسم أجزاء الجسم رسماً يحترم فيه الطبيعة وعلم التشريح، ولا يكترث بتوزيع الضوء وبيان الظل، وإنما يفرط في توزيع الألوان التي تكسب الصورة حياة أخرى وبريقاً بديعاً وألواناً سحرية عجيبة. ولا يمكننا أن نعتبر هذه الصفات عيوباً، فالواقع أنها جزء لا يتجزأ من الصور الإسلامية، وهي التي تميزها عن غيرها، ويجعل لها سحرها الخاص. ولذا فإننا، إذا أردنا أن نفهم الصور الإسلامية وأن نعجب بها، وجب علينا أن نعرف هذه الأصول والصفات، وأن نبتعد عن موازنة الصور الإسلامية بالصور الغربية. ولنذكر دائماً أن ما عنيت به الفنون الكلاسيكية من الدقة في تصوير الطبيعة وأجزاء الجسم ليس كل شيء في الفن، وإلا أصبح التصوير الشمسي (الفوترغرافيا) أرقى الفنون وأدقها.

أجل إن إهمال قوانين المنظور، وجهل الأساليب الغربية في توزيع الضوء والظل في الصور يجعلانها لا تبدو مجسمة كما نعرف في الفنون الغربية، ولذا تبدو جل المناظر في الصور الإيرانية هادئة، بل جامدة ولا حركة فيها، مما يكسبها شيئاً من البساطة والسذاجة لا

يتعارض مع ما نحسه فيها من الارستقراطية والامتياز، ولكن علينا ألا ننسى أن تلك الصور زخرفية وتوضيحية قبل كل شيء على الرغم من أننا قد تجد فيها أحياناً شيئاً من روح المزاح والتهكم. وكان المصور في الإسلام لا يكترث بظواهر الأشياء، فقد يحدث مثلاً أن يريد أن يوضح قصة رجل ينقذونه ليلاً من بئر، فيرسم ما عداها كأنه في ضوء النهار، كما نرى الذين ينقذونه. وفضلاً عن ذلك فإن معظم وجوه الأشخاص في الصور الإسلامية اصطلاحية لا تدل على أصحابها أو على حالتهم النفسية إلا نادراً. ومعظم الصور الإسلامية توضيحية تشرح قصص الشاهنامه وكليلة ودمنة، ومقامات الحريري، والقصص المذكورة في دواوين الشعر وبعض الكتب التاريخية والعلمية. كما كانت الصور الغربية تشرح الأساطير اليونانية والرمانية القديمة فضلاً عن قصص الكتاب المقدس وتاريخ حياة القديسين.

التجليد

عنى المسلمون بتجليد الكتب وتفوقوا في هذا الفن تفوقاً ظهر أثره في صناعة التجليد بأوربا في العصور الوسطى. وامتازت جلود الكتب الإسلامية بزخارفها الجميلة من الرسوم الهندسية ورسوم الحيوان والطير، بل الرسوم الآدمية أيضاً. وكانت جلود الكتب الإيرانية والتركية أكبر تنوعاً من جلود الكتب المصرية والمغربية. فكانت الأولى تشتمل في أكثر الأحيان على رسوم مناظر طبيعية أو آدمية أو حيوانية، بينما كانت زخارف الثانية تتألف من رسوم هندسية أو أشكال متعددة الأضلاع مجتمعة بعضها بجوار بعض في شكل أطباق نجمية– كما يقال في الاصطلاح الفني– وكان بعضها يحتوي على "صرة" أو "جامة" في وسطه وعلى أرباع صرر في الأركان وقوامها زخارف هندسية أو نباتية (شكل ٥١).



(شكل ٥١) باطن جلد كتاب محفوظ بمتحف فكتوريا وألبرت. من صناعة مصر في القرن الثامن أو التاسع الهجري (١٤– ١٥م)

وقد تعلم المسلمون أساليب التجليد عن القبط ونقلوها إلى

سائر أنحاء الإمبراطورية الإسلامية. وكانت الجلود الأولى من الخشب المغطى بالجلد والمزين بالرسوم الهندسية. ثم استخدم الورق عوضاً عن الخشب واستخدمت الزخارف المكونة من الرسوم والخطوط المتشابكة. وعرف المسلمون في التجليد طريقة الدق أي الضغط. كما استخدموا التخريم والدهان والتلبيس بالقماش. وكانوا أحياناً يقطعون الجلد بالرسم الذي يريدونه ثم يلصقونه على القماش الملون ويذهبون الخطوط والرسوم بعد ذلك. واستخدموا في بعض الأحيان طريقة قوامها طبقتان من الجلد تلصق إحداهما فوق الأخرى بعد أن تخرق الموضوعات الزخرفية المطلوبة في الطبة العليا.



(شكل ٥٢) جزء من جلد كتاب إيراني في متحف طوبقابو سراي باستانبول. من منتصف القرن التاسع الهجري (١٥م)

وبلغت صناعة التجليد أوج عزها في إيران في القرن التاسع الهجري (١٥م) إذ خرج الفنانون على الأساليب الهندسية القديمة

وأبدعوا تركيب الزخارف من المناظر الطبيعية ذات الحيوانات والطيور الحقيقية والخرافية ووصلوا إلى الإتقان في دقة الرسم وأسلوب الصناعة وسلامة النسب. وقد استطاع الفنانون الوصول إلى إتقان الزخارف المذكورة بعد أن تخلوا عن طريقة الضغط أو الدق بالآلة البسيطة التي كانت تنتج الرسوم الهندسية ورسوم الفروع النباتية فاستخدموا القوالب المعدنية المستعملة التي كانوا يضغطون فيها الجلد بقوة فتظهر فيه النتوءات الشديدة البروز على شكل العناصر الزخرفية والحيوانية بل الصور الآدمية (شكل ٥٢).

وفي القرن العاشر الهجري (١٦م) كان المصورون أكبر عون لصناع جلود الكتب في رسم الأشكال الآدمية والزخارف النباتية في دقة ورشاقة يبدو تأثير الشرق الأقصى في أساليبها الفنية. وأنتج الفنانون في هذا القرن بعض الجلود الفاخرة المخرمة من الورق والجلد المقطوع بدقة. وكانت هذه الجلود ذات طبقات متعددة تختلف كل واحدة في لونها عن الأخرى وتوضع بعضها فوق بعض (شكل ٥٣). وكانوا يعنون بباطن الجلود وألسنتها عنايتهم بالجزء الخارجي منها وظل تجليد الكتب فناً مزدهراً في القرنين الحادي عشر والثاني عشر بعد الهجرة (الأشكال ٥٤و ٥٥و ٥٦).



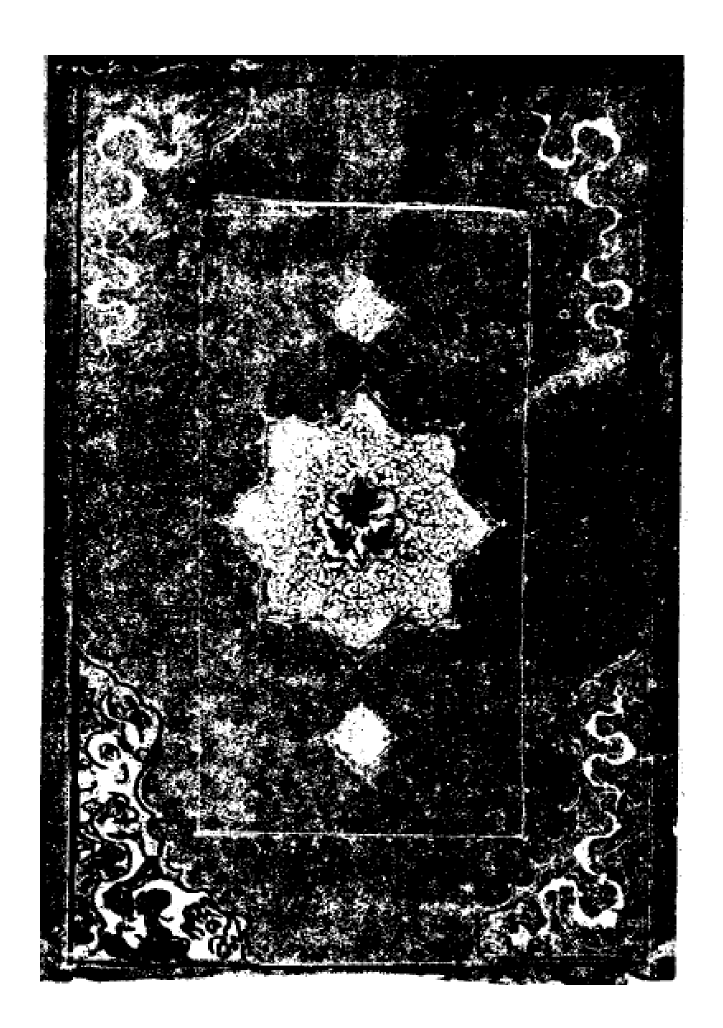
(شكل ٥٣) جلد كتاب من إيران في القرن ١٠هـ (١٦م) بمتحف الفنون الإسلامية في كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول

واستخدم المجلدون الإيرانيون في مدرسة هراء طريقة الزخرفة برسوم اللاكية وذلك في منتصف القرن العاشر الهجري (١٦م) وامتاز بعضها بجمال الألوان، التي غلب عليها الأسود والذهبي.

ولكن صناعتها لم تلبث أن تأخرت في القرن التالي ثم تأثرت بالأساليب الفنية الأوروبية في عصر فتح علي شاه (١٢٠٢- ١٢٤٠هـ، ١٧٨٨- ١٨٢٤م) على أن تلك الجلود كانت ميداناً لفن التصوير ولم يكن للمجلدين فيها شأن عظيم.



(شكل ٥٤) جلد كتاب إيراني من القرن ١١هـ (١٧م) فيه رسوم وزخارف مطبوعة أو مفرغة أو مذهبة



(شكل ٥٥) جلد كتاب إيراني من القرن ١١هـ (١٧م) محفوظ بدار الآثار العربية .. الزخارف الكتابية في الفن الإسلامي

وقد اشتغل كثير من المجلدين الإيرانيين في تركيا في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (١٥- ١٦م) فأنتجوا جلوداً ثمينة ونبغ في هذا الميدان كثير من الصناع الترك لم يكن المسلمون أول من استعمل الكتابة في زخرفة العمائر والتحف وسائر الآثار الفنية، فقد

سبقهم إلى ذلك أهل الشرق الأقصى، كما عرفه الغربيون في العصور الوسطى، ولكن ليس ثمة فن استخدم الخط في الزخرفة بقدر ما استخدمه الفن الإسلامي. ولا غرو، فإننا إذا استثنينا الكتابة الصينية– وهي نوع قائم بذته– لا نجد خطاً أوفق للزخرفة من الخط العربي، فحروفه أصلح من غيرها لهذا الغرض بما فيها من استقامة وانبساط وتقويس. والخطوط العمودية والأفقية في هذه الحروف يسهل وصلها بالرسوم الزخرفية الأخرى وصلاً يتجلى فيه الجمال والاتزان والإبداع.

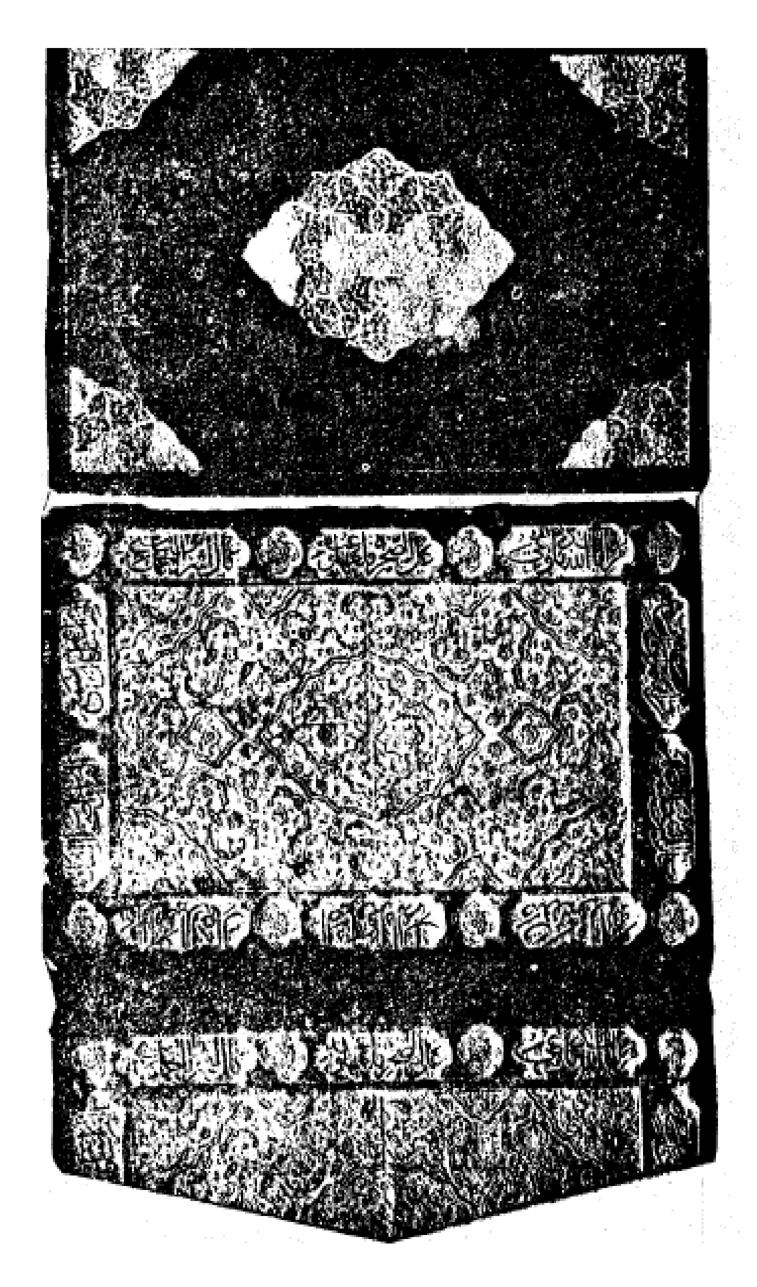
ولا يفوتنا أن نذكر في هذه المناسبة أن العرب أفلحوا في أن يفرضوا لغتهم على معظم الأقاليم التي فتحوها، وأنهم حين لم يفلحوا في القضاء على اللغات القومية في كل طبقات الشعب في بعض البلاد التي دانت لهم استطاعوا أن يحولوا تلك البلاد إلى كتابة لغتها بالخط العربي. وهكذا انتشر الخط العربي في الإمبراطورية الإسلامية كلها، وقد أتيح له بعد ذلك أن يصل في نحو أربعة قرون إلى جمال زخرفي لم يصل إليه خط آخر في تاريخ الإنسان قاطبة.

والحق أن انصراف معظم الفنانين المسلمين عن تصوير الكائنات الحية وعن استعمال الزخارف الآدمية أظهر عبقريتهم في الزخارف الهندسية والنباتية والكتابية، ولكن الزخارف الهندسية والنباتية التي أبدعوا في ميدانها إنما قامت على أساس ما عرفته

الفنون القديمة في هذا الميدان، في حين أنهم كانوا في الزخارف الكتابية مبتكرين تماماً، حتى أصبحت هذه الزخارف من أبين مميزات الفنون الإسلامية عامة، واشتركت فيها أمم الإسلام كلها، واستعملها الفنانون في شتى العمائر والآثار الفنية.

وحسبنا أن معظم الكتابات التي نراها على العمائر والتحف الإسلامية لا يقصد بها تسجيل اسم صاحب التحفة أو مشيد البناء أو تاريخه أو التبرك ببعض الآيات القرآنية أو العبارات الدعائية فحسب، بل قصد بها أن تكون عنصراً زخرفياً بذاتها.

وللكتابة الزخرفية شأن عظيم في تاريخ الفنون الإسلامية، إذ أننا نستطيع أن نتخذها أساساً وسبيلاً لتاريخ العمائر والتحف ذات الكتابات، لأن لكل عصر ولكل إقليم في العالم الإسلامي أسلوبه في الخط وزخرفته، فيستطيع ذوو الخبرة أن يدرسوا الزخارف الكتابية، وأن ينسبوا البناء أو التحفة الإسلامية إلى العصر أو الإقليم الذي صنعت فيه.



(شكل ٥٦) جلد كتاب من إيران في بداية القرن ١١هـ (١٧م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

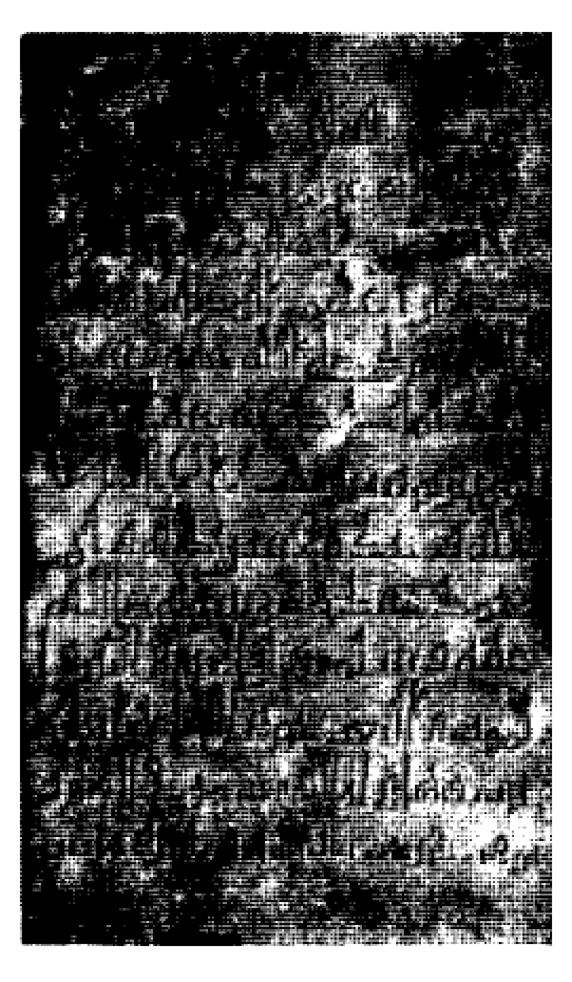
وفضلاً عن ذلك فإن أشرطة الكتابة الزخرفية توجد تنويعاً في الزخرفة وتبعد ما قدينشا من ملل بسبب سيادة عناصر زخرفية من نوع واحد، سواء أكانت هندسية أم نباتية، ولا سيما في فن كالفن الإسلامي، يفرط في استعمال الزخارف إفراطاً كبيراً، ويحرص على تغطية المساحات بها كلما استطاع الفنان إلى ذلك سبيلاً.



(شكل ٥٧) دينار من عصر الخليفة المأمون ضرب في سنة ١٩٩هـ (٨١٤م)

وكانت أنواع الخطوط العربية في فجر الإسلام تنسب إلى المدن الإسلامية المختلفة: مثل مكة والمدينة والأنبار والحيرة والكوفة. والظاهر أن القوم في الكوفة عنوا عناية خاصة بتجويد الخط والإبداع في رسم الحروف وغلب عليها عندهم اليبوسة والصلابة والجفاف والميل إلى التضليع أو التربيع فأكسبها كل ذلك طابعاً هندسياً. وانتشر الخط الكوفي في سائر أنحاء العالم

الإسلامي، واستعمل في كتابة المصاحف (شكل ٦٢) وعلى قطع النقود (شكل ٥٧)، وفي العمائر (شكل ٧٤) وشواهد القبور (شكل ٥٨) وسائر الكتابات التذكارية. أما أعمال التدوين العادية والمكاتب المختلفة فقد استعملت فيها الخطوط اللينة أو المدورة أو المرسلة، لأنها أطوع وأكثر مرونة وأوفر للوقت. ولا ريب في أن الخطوط المدورة اللينة عاشت منذ بداية الإسلام جنباً إلى جنب مع الخط الكوفي المضلع اليابس، ولم تكن مرحلة متأخرة في تطوره، كما ظن بعض المشتغلين بالفنون الإسلامية حين تبينوا أن الفنيين المسلمين أخذوا في الانصراف عن الخط الكوفي منذ القرن السادس الهجري (١٢م) وأقبلوا على استخدام الخطوط المدورة.



(شكل ٥٨) (شاهد قبر من سنة ٢٣٦هـ. محفوظ بدار الآثار العربية في القاهرة. ونص كتابته: بسم الله الرحمن الرحيم– إن في الله عزاء من كل مصيبة و– خلف من كل هالك ودرك لما فا–ت وإن أعظم المصايب المصيبة– بالنبي محمد صلى الله عليه وسلم– هذا ما تشهد به جنة ابنت ا–لفرح ابن يونس تشهد ألا إله إلا– الله وحده لا شريك له وأن– محمد عبده ورسوله صلى الله– عليه وسلم وأن الجنة والنار وا–لموت حق والساعة آتية لا– ريب فيها وأن الله يبعث من في القبور– توفيت في رجب سنة ست وثلثين ومايتين)

وقد مر بنا أن العناية بجودة الخط كانت عظيمة في الإسلام. وأن الخطاطين كانوا أرفع الفنانين مكانة في العالم العالم الإسلامي، لاشتغالهم بكتابة المصاحف ونسخ كتب الأدب والشعر وخدمة الخلفاء والسلاطين، فلا غرو أن ظرف ذوق أولى الأمر وأهل اليسار فأقبلوا على شراء المخطوطات الكاملة، أو النماذج من كتابة الخطاطين المشهورين. وعرفنا أن أكثر هذه النماذج كانت من الآيات القرآنية الكريمة والأدعية أو أبيات الشعر؛ وجمع منها الهواة المرقعات (الألبومات) الفاخرة. وحرص الخطاطون على الفخر بآثارهم الفنية فذيلوها بإمضاءاتهم. وجدير بنا أن نلاحظ أن الخط عند المسلمين كان في معظم الأحيان غرضاً مقصوداً لذاته، ولم يكن وسيلة فحسب كما هو عند الغربيين. ومما يتصل بذلك أن الغربيين يعنون بجميع نماذج من خطوط عظماء الرجال حرصاً على اقتناء آثارهم. أما في الشرق فإن نماذج الكتابة تجمع لنفسها وحرصاً على ما فيها من إبداع وزخرفة. ونلاحظ كذلك أن الخطاطين المعروفين عند المسلمين كثيرون، على عكس الحال عند الغربيين.

والحق أن تجويد الخط هو الميدان الوحيد في الفنون الإسلامية الذي نعرف أبطاله ونستطيع أن نستقصي أخبارهم بفضل ما كتبه لهم علماء المسلمين من التراجم، بينما أهملوا سائر الفنانين فلم يصلنا من أخبارهم شيء كبير.

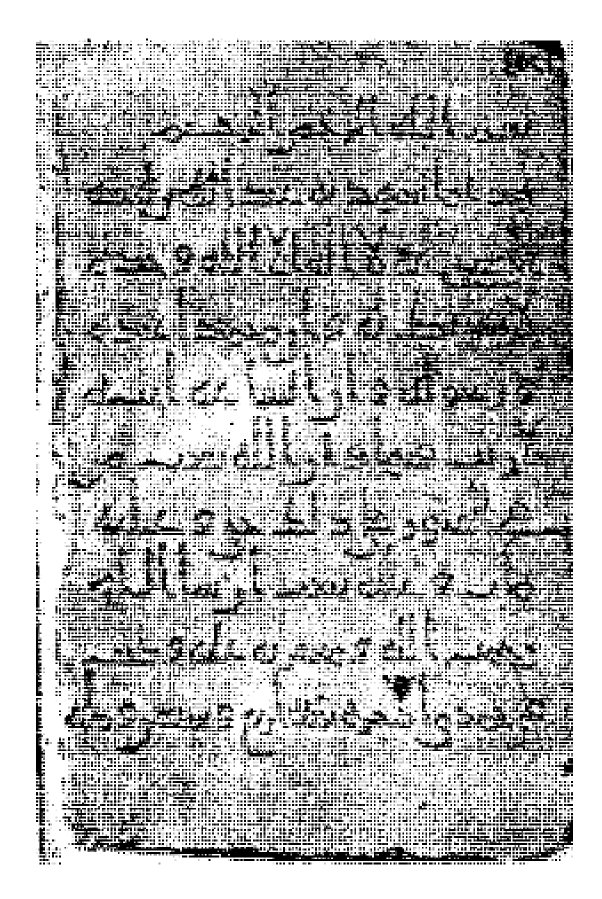
وقد عرف المسلمون ضروباً شتى من الخطوط العربية المدورة، كخط النسخ والثلث والرقعة والريحاني والديواني والمغربي. وأبدع الإيرانيون منهم في خط التعليق والنستعليق[٨]. وكان لكتاباتهم في هذه الخطوط اتزان ورشاقة ورونق. مما أكسبها طابعاً زخرفياً كبيراً، ولكن المقام لا يتسع هنا للكلام على مفاخرهم في هذا الميدان، فحسبنا أن نعرض للزخارف الكتابية في الخط الكوفي، لأنها تكاد تكون مستقلة عن تجويد الخط نفسه.

ويرجع البدء في زخرفة الخط الكوفي في مصر إلى نهاية القرن الثاني الهجري. ثم انتشرت الزخارف الكوفية بعد ذلك في انحاء العالم الإسلامي، ولكن القسم الشرقي من الإمبراطورية الإسلامية كان بوجه عام أخصب وأغنى في تلك الزخارف من القسم الغربي، ولعل أجمل الأمثلة لإتقان الزخارف الكتابية الكوفية ما نجده على عمائر مدينة آمد (ديار بكر)، وقد عنى بدراستها المستشرق السويسري فلوري S. Flury كما عنى بدراسة الزخارف الكوفية الفاطمية.

ومهما يكن من الأمر فإن استعمال الزخارف الكتابية ازداد شيوعاً في العالم الإسلامي منذ القرن الرابع الهجري (١٠م) وبلغ ذروة مجده في القرنين الخامس والسادس (١١- ١٢م).

---

[٨] راجع كتابنا "الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي" ص٦٦- ٧١ (الطبعة الثانية).



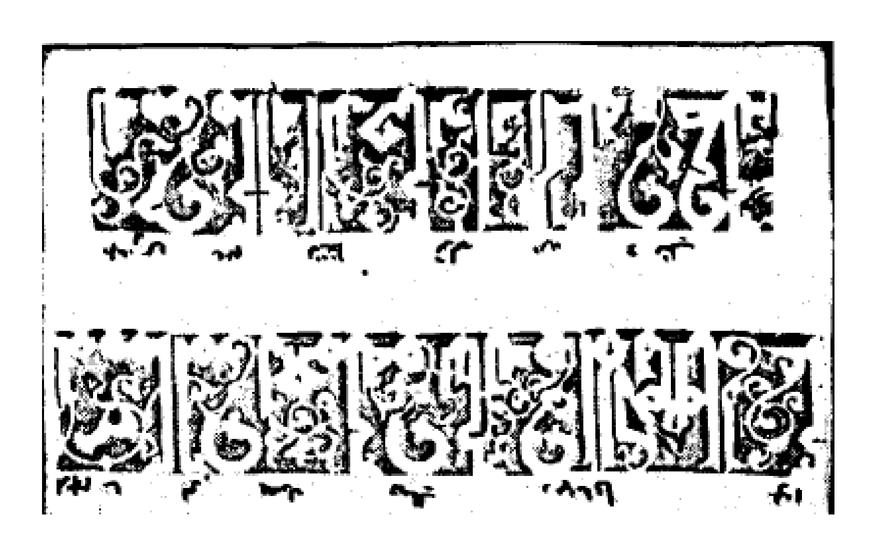
(شكل ٥٩) شاهد قبر عبد الله بن لهيعة، محفوظ بدار الآثار العربية في القاهرة.
ونص كتابته: بسم الله الرحمن الرحيم– هذا ما يشهد به عبد الله بن لهيعة– الحضري أنه لا إله إلا الله وحده– لا شريك له وأن محمداً عبده– ورسوله وأن الساعة آتية– لا ريب فيها وأن الله يبعث من– في القبور على ذلك حي وعليه– مات وعليه يبعث إن شاء الله– رحمت الله ومغفرته عليه وكتب في جمدي الآخرة سنة أربع وسبعين وماية

وقد كان الخط الكوفي بسيطاً في مبدأ أمره: لا توريق فيه ولا تعقيد (شكل ٥٩)، ولا ترابط بين الحروف. ومع ذلك كله فإن

المتقن من هذا النوع البسيط لا يخلو من طابع زخرفي رصين وهادئ. ورأى الفنانون أن في خطوطه العمودية والأفقية عنصراً يمكن استغلاله من الناحية الزخرفية فأقبلوا على ذلك وأبدعوا فيه وخلفوا ضرباً من الكتابة الكوفية الزخرفية متعددة الجوانب والصفات. فمنها الكوفي المورق والمشجر، تخرج من أطراف حروفه سيقان نباتية دقيقة محملة بالوريقات المختلفة الأشكال، وتزخرف نهايات حروفه بما يشبه الفروع عندما تخرج من السيقان، أو بزخارف أخرى ورقية الشكل أو ذات فصوص (شكلي ٦٠ و ٦١) وقد شاع هذا النوع من الزخارف الكوفية في شتى أنحاء العالم الإسلامي. وأقدم ما نعرفه من النماذج المتقنة منه يرجع إلى القرن الثالث الهجري (٩م)، وإن يكن الثابت أنه عرف في وادي النيل منذ نهاية القرن الثاني الهجري (٨م).

ومن أنواعها الأخرى كتابات كوفية تقوم على أرض من الزخارف النباتية المستقلة عنها وقوام هذه الزخارف النباتية فروع وسيقان ووريقات لا تتصل بالكتابة. بل تبدو كأنها تنحدر في اتجاه واحد، فتزيد من جمال الحروف ولاسيما إذا امتازت هذه بالدقة والأناقة والاتساع وحسن التوزيع. ومن أمثلة ذلك صفحة من مصحف من القرن الخامس أو السادس الهجري (١١، ١٢م) ونص ما فيها من إحدى آيات سورة المائدة: {أَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُمْ مِنْ خِلافٍ أَوْ يُنفَوْا مِنَ

الأَرْضِ ذَلِكَ لَهُمْ خِزْيٌ فِي الدُّنيَا وَلَهُمْ فِي الآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ} [المائدة:٣٣] (شكل ٦٢) ومن أمثلته أيضاً كتابة جميلة على قبر محمود الغزنوي في مدينة غزنة ونص الجزء الظاهر منها في (شكل ٦٤) "الرحمن الرحيم كل نفس ذائقة".



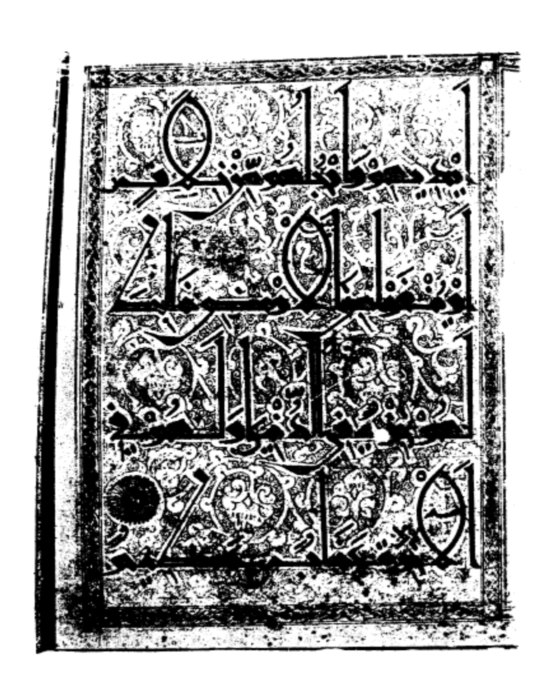
(شكل ٦٠) كتابة بالخط الكوفي المورق في مدينة آمد من القرن ٥هـ (١١م)



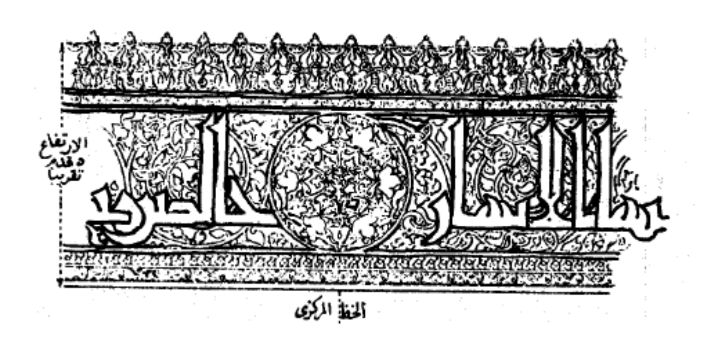
(شكل ٦١) مثال من الزخارف الكتابية على قطعة من نسيج إيرانية ترجح إلى القرن ٦هـ (١٩م)، ونص العبارة المكتوبة: "وفي القبر وحدتي وفي اللحد وحشتي"

وقد ترى على العمائر زخارف في سطحين متباينين، فالأرضية- أو الخلفية، كما يريدون تسميتها- نكسوها رسوم دقيقة من الزهور والفروع والسيقان النباتية، ثم تقوم الكتابة الكوفية بينها منقوشة نقشاً وافر البروز (شكل ٦٣).

وقد يعمد الخطاط في استعمال الخط الكوفي في الزخرفة إلى الانصراف عن العناصر النباتية ويعمل على الوصول إلى قوة التعبير والجمال الزخرفي بحسن التوزيع ورشاقة الرسم والإفادة من التقويسات والدوائر فضلاً عن جعل النهاية العليا لأصابع الحروف تشبه قط قلم البوص حين يقطع رأسه عرضاً في بريه. ومن أمثلة ذلك صحن خزفي جميل محفوظ في متحف اللوفر، يرجع إلى القرن الثالث الهجري (٩م) وهو من صناعة سمرقند وعليه عبارة بالخط الكوفي الجميل نصها: "الحلم أوله مر مذاقته لكن آخره أحلى من العسل. السلامة" (شكل ٦٥) والحق أن بلاد ما وراء النهر أنتجت نماذج بديعة من الخزف ذي الزخارف الكتابية ولاسيما في سمرقند وبخاري، ولعل ذلك من آثار الحضارة السامانية.



(شكل ٦٢) صفحة من مصحف بالخط الكوفي، من مصر أو العراق في القرن الخامس الهجري (١١م). وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين



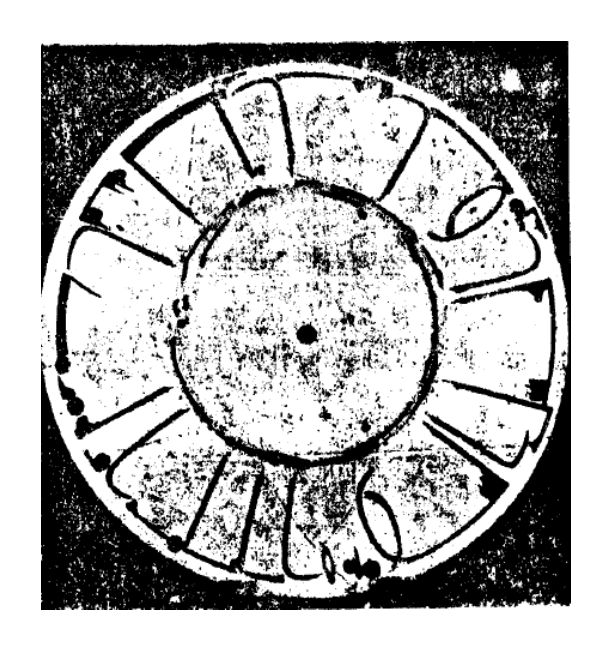
(شكل ٦٣) زخرفة كتابية على الجص في الإيوان الشرقي بجامع السلطان حسن بالقاهرة. من القرن ٨هـ (١٤م) نصها جزء من الآية الخامسة في سورة الفتح (–تها الأنهار خالدين فـ)



(شكل ٦٤) كتابة كوفية على أرضية نباتية. في قبر محمود الغزنوى. من القرن ٦هـ (١٢م)

ومن ضروب الزخارف الكتابية الكوفي المضفر ذو الحروف المترابطة. وقد يربط الفنان بين حروف الكلمة الواحدة أو الكلمتين ليصل إلى تأليف إطار أو شكل هندسي. وقد تتعانق هامات الحروف فتبدو كأنها شقا مقص، وقد يزداد التعقيد حتى يصبح من العسير أن نميز العناصر الزخرفية المختلفة بعضها من بعض. ومن أبدع أمثلة الكوفي المضفر كتابة في ضريح بيري عالمدار ترجع إلى القرن الخامس الهجري في إيران. ونص الجزء الذي يرى منها في شكل ٦٦ "قوا على أنفسهم لا تقنطوا من رحمة الله إن". وقد أقبل الفنانون في المغرب والأندلس على استعمال هذا النوع من الزخارف الكوفية. ومن أمثلة ذلك الزخارف الكتابية في حوش الريحان بقصر الحمراء. وتتكرر فيها عبارة: "ولا غالب إلا الله" (شكل ٦٧)ومن

أمثلته أيضاً كتابة من باب مدينة شلا من أعمال الرباط في مراكش ونص الجزء الذي يرى منها في شكل ٦٨ "الله ملكهم وكان الفراغ منه في آخر ذي الحجة".



(شكل ٦٥) صحن من الخزف من صناعة بلاد ما وراء النهر في القرن ٣هـ (٩م) ومحفوظ في متحف اللوفر

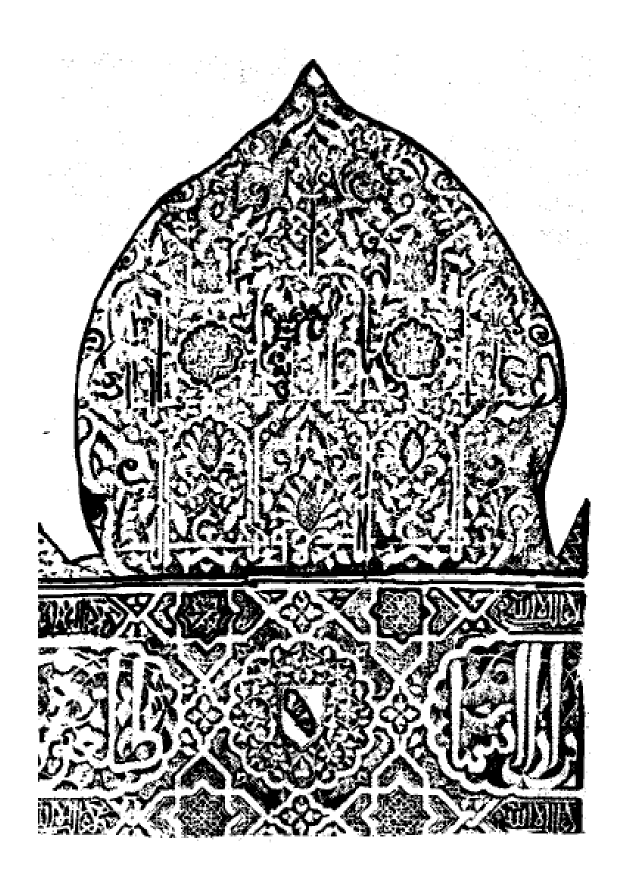
[كليشيه دار المعارف]



(شكل ٦٦) كتابة كوفية زخرفية من ضريح بيري عالمدار في دامغان بإيران من سنة ٤١٨هـ

ومن أمثلة الكتابات الكوفية التي تجمع بين التضفير والتوريق والأرضية النباتية ما نراه في إحدى كتابات مدينة آمد وترجع إلى القرن السادس الهجري (١٢م) ونص الجزء الظاهر منها في شكل ٦٩ "مولانا الأمير الاسفسهلار الاجل السيد الكبير".

وثمة نوع آخر من الزخارف الكتابية: هو الكوفي المربع، وهو هندسي الشكل قائم الزوايا (شكلي ٧٠و ٧١). ومن المحتمل أن تكون نشأته في إيران ناتجة عن التأثر بالزخارف الهندسية الصينية (شكلي ٧٢ و ٧٣). ومن المحتمل أيضاً أن يكون أساسه الزخرفة بالطوب في إيران والعراق، وهي وضع الطوب المختلف الحرق في أوضاع أفقية ورأسية بحيث تتألف منها أشكال هندسية، وقد ذاع استعمال هذه الزخارف الكتابية المربعة في العصر التركي المتأخر.

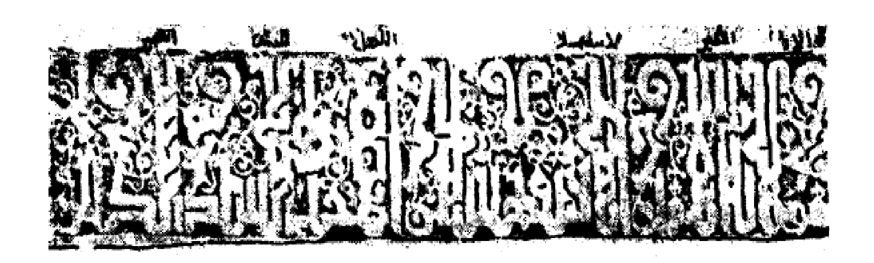


•شكل ٦٧) زخارف كتابية في حوش الريحان بقصر الحمراء في غرناطة. من القرن ٧هـ (١٣م)

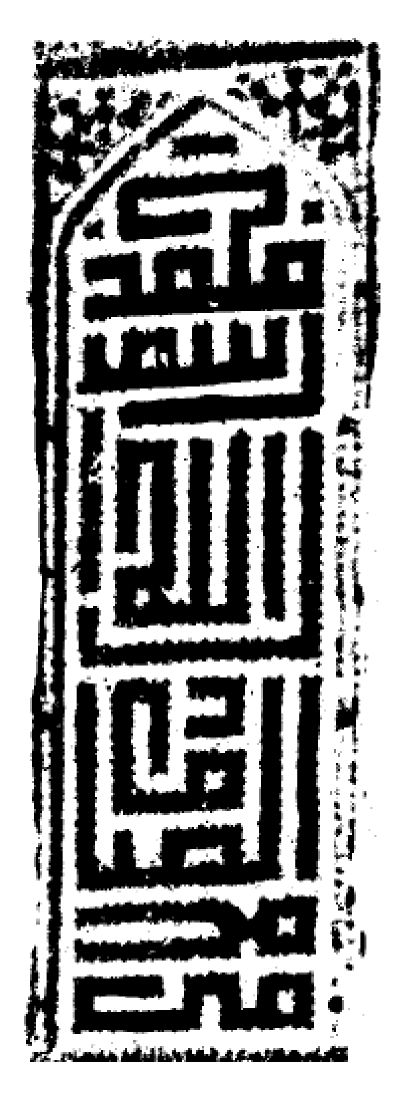


(شكل ٦٨) كتابة بالخط الكوفي المضفر في مدينة شلا بمراكش في القرن ٨هـ (١٤م)

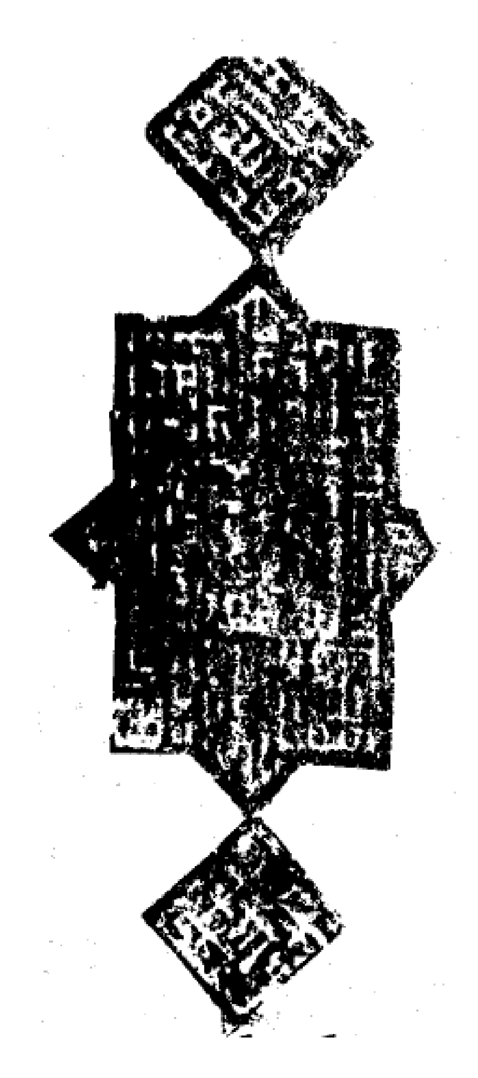
ومن أمثلة الزخارف الكوفية المربعة ما نراه في ضريح الشيخ صفي الدين بمدينة أردبيل (شكل ٧٤). ومما يتصل بهذا النوع من الخط، الكتابات الكوفية ذات الأشكال الهندسية المختلفة من مثلثات ومسدسات ومثمنات ودوائر، وقد ذاع استعمالها في العصور المتأخرة، ومن أمثلة هذه الأشكال الهندسية شكل عجمي قوامه اسم "محمد" مكتوب بالخط الكوفي ثمان مرات.



(شكل ٦٩) كتابة زخرفية في مدينة آسد من القرن ٦هـ (١٢م) [كليشيه دار المعارف]



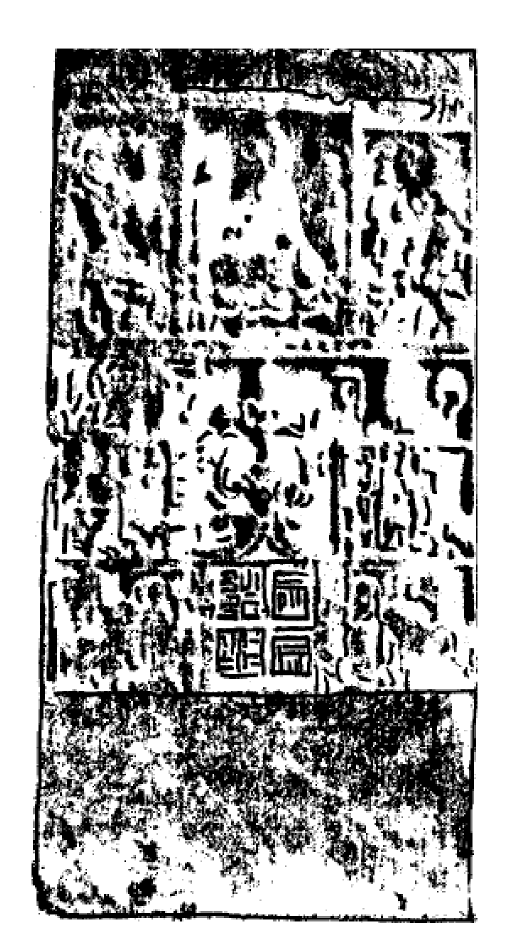
(شكل ٧٠) كتابة كوفية من الفسيفساء في الإيوان الشمالي الغربي بالمسجد الجامع في أصفهان



(شكل ٧١) كتابة كوفية مستطيلة وبارزة في الإيوان الشمالي الشرقي بالمسجد الجامع في أصفهان

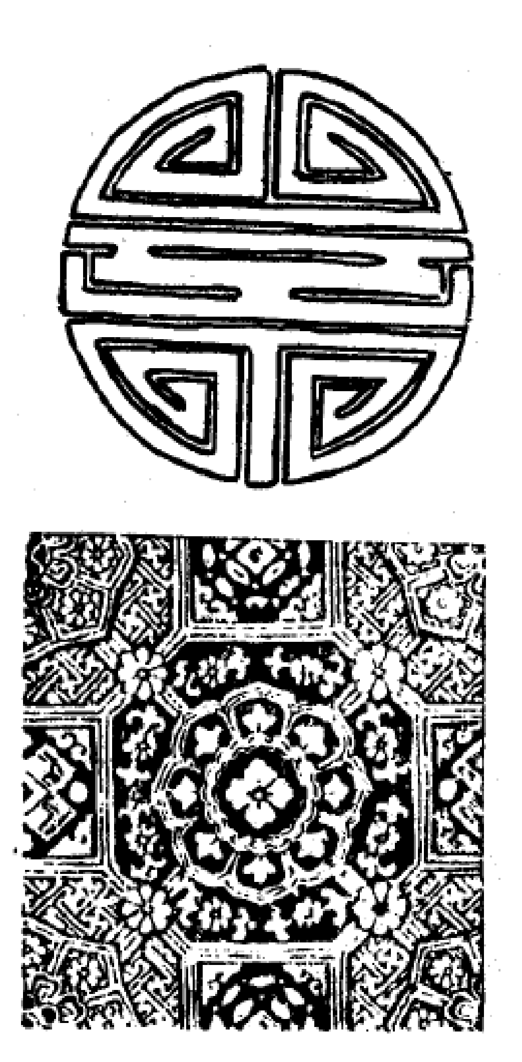
ولا تفوتنا الإشارة إلى ضرب آخر من الزخارف الكتابية غير الكوفية، قوامه الكتابة بالخطوط المدورة، بحيث تبدو العبارة على هيئة طائر (شكل ٧٥) أو حيوان أو شكل مقصود كشكل الطغرا، أو

سفينة نوح. وليس من السهل في كل الاحيان أن نصل إلى قراءة مثل هذه الكتابات التي يعمل الخطاط فيها على إظهار عبقريته في الخيال والإبداع. ولا ريب في أن من أبدع أمثلتها ما نراه في الغرمانات وبراءات التعيين والرتب والأوسمة التي كان يصدرها سلاطين آل عثمان.

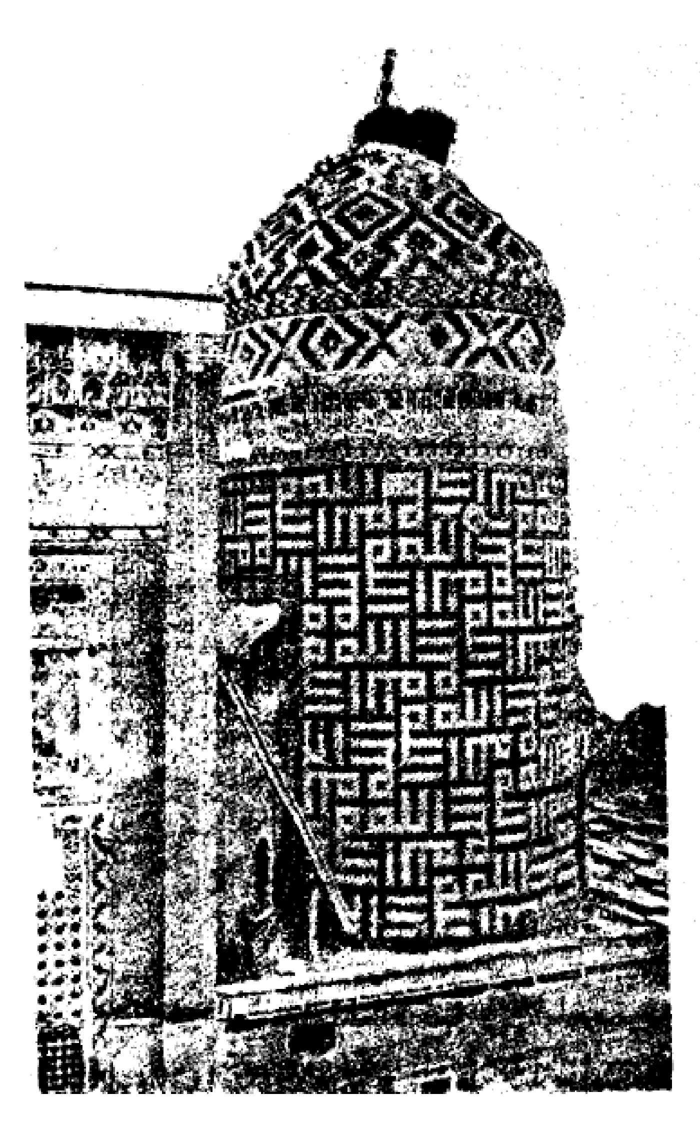


(شكل ٧٢) رسم جزء من حجر عليه ناوش صينية وزخارف بينتها زخرفة تشبه الخط الكوفي المستطيل. من سنة ٥٥٤م

ومن ضروب الزخرفة بالخط النسخي ما نراه أحياناً من ربط هامات الحروف بحيث تبدو كأنها شقا مقص (شكل ٧٦).



(شكل ٧٣) فوق: زخرفة صينية ترمز إلى طول العمر تحت: زخرفة صينية فيها أشكال متعددة الأضلاع



(شكل ٧٤) زخارف من الكوفي المربع في ضريح الشيخ صفي الدين بمدينة أردبيل من القرن ١٠هـ (١٦م)



(شكل ٧٥) كتابة على شكل طائر، من القرن ١٢هـ (١٨م)



(شكل ٧٦) شمعدان من النحاس صنع بمصر سنة ٨٧٧هـ لتزين به الحجرة النبوية الشريفة بالمدينة المنورة، ومحفوظ بدار الآثار العربية

عرفت الفنون التي سبقت الإسلام ضروباً كثيرة من الرسوم الهندسية. ولكن هذه الرسوم لم يكن لها في تلك الفنون شأن خطير، وكانت تستخدم في الغالب كإطارات لغيرها من الزخارف. أما في الإسلام فقد أضحت الرسوم الهندسية عنصراً أساسياً من عناصر الزخرفة

ولسنا نريد هنا أن نعني عناية خاصة بالرسوم الهندسية البسيطة كالمثلثات والمربعات والمعينات والأشكال المخمسة والسداسية، ولا بالأشكال الهندسية التي كان لها شأن يذكر في الزخارف الساسانية والبيزنطية كالدوائر، والعصائب والجدائل المزدوجة، والخطوط المنكسرة والخطوط المتشابكة، وإنما نعني على وجه خاص بالرسوم الهندسية التي امتازت بها الفنون الإسلامية، ولاسيما في عصر المماليك بمصر: تلك هي التراكيب الهندسية ذات الأشكال النجمية المتعددة الأضلاع. وهي التي ذاعت في مصر واستخدمت في زخارف التحف الخشبية والنحاسية (شكل ٧٧)، وفي الصفحات الأولى المذهبة في المصاحف والكتب، وفي زخارف السقوف وغير ذلك. وقد أتقن المسلمون هذا النوع وانصرفوا إلى الابتكار والتعقيد فيه.

وقد عنى الأستاذ برجوان G. Bourgoin بدراسة هذه الزخارف

الهندسية المعقدة وبتحليلها إلى أبسط أشكالها[٩]، ويتجلى من دراسته الطريفة أن براعة المسلمين في الزخارف الهندسية لم يكن أساسها الشعور والموهبة الطبيعية فحسب، بل كانت تقوم على علم وافر بالهندسة العلمية (شكل ٧٨) وأعجب الغربيون بهذه الرسوم الهندسية وقلدها بعضهم حتى ليروى عن المصور الإيطالي ليوناردو دافينتشي أنه كان يقضي ساعات طويلة يرسم فيها الزخارف الهندسية الإسلامية (شكل ٧٩)

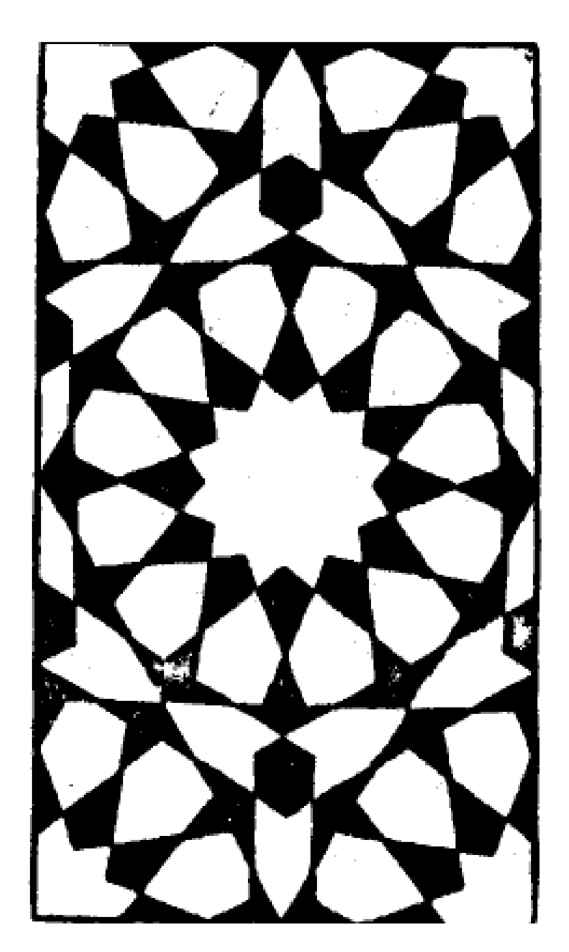
ولسنا نظن أن المسلمين كان لديهم كتب فيها نماذج الزخارف الهندسية الإسلامية الذائعة، ولكنا نرجح أن هذه الزخارف كانت سراً من أسرار الصناعة، يتلقاه الصبيان عن معلميهم في الفن والمهنة. فكانت تتعلم بالمران، كما كانت تصنع لها قوالب ونماذج يستعملها الصناع والفنانون في بعض الأحيان.

والمشاهد أن الزخارف الهندسية أكثر ذيوعاً في الطرز التي ازدهرت في مصر والشام منها في سائر الطرز الإسلامية حتى لقد قيل إنها ترجع إلى الفن المصري القديم، وذلك رغم أن الحلقة مفقودة بين هذا الفن والفن الإسلامي في هذا الميدان. كما قال آخرون إنها تظهر في زخارف الخيام والسجاجيد التي كان يصنعها الأقوام الرحل الذين كانوا يعيشون في أواسط آسيا؛ وقال فريق ثالث

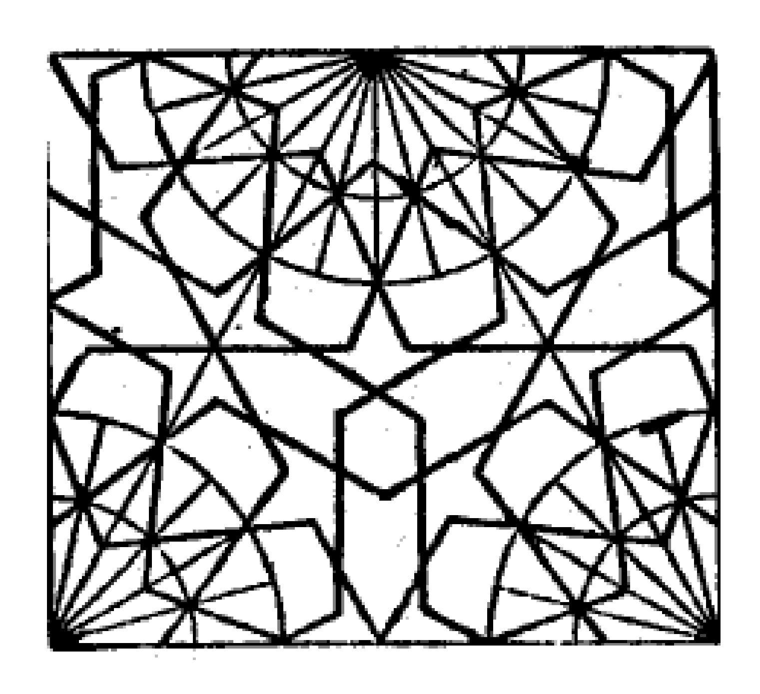
---

[٩] G.Bourgoin: LeTrait ded Entrelacs (Pars 1819)

إنها ربما تأثرت بالرسوم الهندسية التي حذقها فريق من صناع الفسيفساء عند البيزنطيين وورثها عنهم صانعو الفسيفساء المسلمون.



(شكل ٧٧) زخرفة هندسية قوامها ترتيب بديع لنجوم اثنى عشرية رسمت داخل أشكال مسدسة الأضلاع



(شكل ٧٨) الأساس الهندسي للرسم المصور في شكل ٧٧

والمعروف أن بعض الزخارف الهندسية التي استخدمها البيزنطيون والقبط انتقلت إلى إيرلندة حيث استخدمت في تزيين الصور التوضيحية في المخطوطات، ولكن لم يكن لها هناك الوفرة والتعقيد اللذان كانا لها عند المسلمين، واللذان كانا يكسبان بعض أجزائها شيئاً من الحركة والحياة.

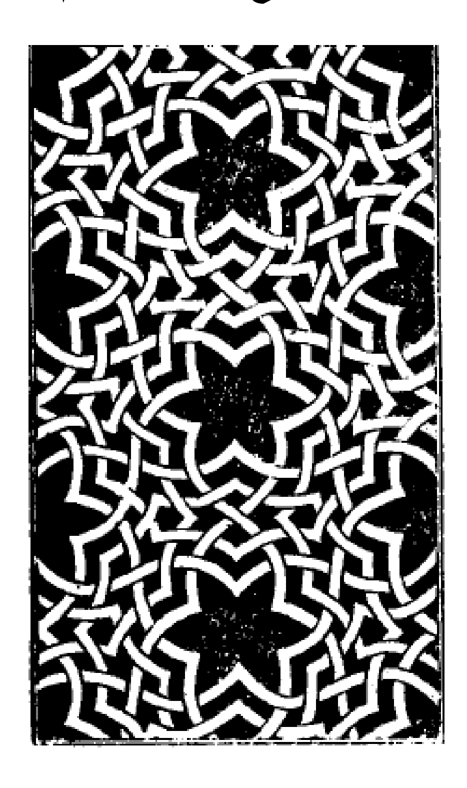
وقد طبعت الفنون الإسلامية بطابع هذه الرسوم الهندسية حتى أن برجوان **Boutgoin** العالم الفرنسي السالف الذكر أشار في معرض دراستها وتحليلها إلى ثلاثة فنون عظيمة: هي الفن الإغريقي، والفن الياباني، والفن العربي (الإسلامي)، وشبهها بالفصيلة الحيوانية

والنباتية والمعدنية على الترتيب، إذ أنه شاهد في الفن الإغريقي عناية بالنسب وبالأشكال التجسيمية **Formes plastiques** وبدقائق الجسم الإنساني والحيواني، بينما عرف في الفن الياباني دقة في تمثيل المملكة النباتية ورسم الأوراق والفروع والزهور. أما في الفن الإسلامي فقد ذكرته الأشكال الهندسية المتعددة الأضلاع بالأشكال البلورية التي توجد عليها بعض المعادن.

* * *

أما العنصر النباتي في الزخارف الإسلامية فقد تأثر كثيراً بانصراف المسلمين عن استيحاء الطبيعة وتقليدها تقليداً صادقاً أميناً فكانوا يستخدمون الجذع والورقة لتكوين زخارف تمتاز بما فيها من تكرار وتقابل وتناظر، وتبدو عليها مسحة هندسية جامدة تدل على سيادة مبدأ التجريد والرمز في الفنون الإسلامية. وأكثر الزخارف النباتية ذيوعاً في الفنون الإسلامية "الأرابسك"، وقد عمت هذه القسمية حتى كادت تطلق على كل الزخارف النباتية الإسلامية. ولمكن الحقيقة أن الأرابسك هي الزخارف المكونة من فروع نباتية وجذوع منثنية ومتشابكة ومتتابعة وفيها رسوم محورة عن الطبيعة **stylised** ترمز إلى الوريقات والزهور، وتحمي أحياناً بالمت أو نصف بالمت. وقد بدأ ظهور زخارف الأرابسك في القرن الثالث الهجري (٩م) فنراها في الزخارف الجصية التي كانت تغطى الجدران

في مدينة سامرا بالعراق، وفي مصر إبان العصر الطولوني الذي كان متأثراً كل التأثر بالأساليب الفنية العراقية، نظراً لأن ابن طولون نشأ في سامرا، ونقل منها إلى مصر الأساليب الفنية السائدة في العراق. كما نرى بدء زخارف الأرابسك على التحف الخشبية التي عثر عليها في سامرا أو التي ترجع أيضاً إلى العصر الطولوني. وتطورت زخارف الأرابسك في العصر الفاطمي حتى بلغت بعد ذلك غاية عظمتها في العالم الإسلامي منذ القرن السابع الهجري (١٣م).



(شكل ٧٩) رسم زخارف هندسية مأخوذة عن رسم أولى للفنان الإيطالي ليوناردوا فنشي وتبدو فيه عنايته بدراسة الزخارف الإسلامية

وقد أتقن المسلمون زخارف نباتية أخرى غير الأرابسك تتكون أيضاً من جذوع نباتية وأزهار وأوراق تختلف في دقة تقليد الطبيعة بحسب العصور والأقاليم. على أننا نلاحظ في إيران منذ نهاية القرن السابع الهجري (١٣م) أن الموضوعات الزخرفية النباتية كانت تميل إلى صدق تمثيل الطبيعة، وكان ذلك بتأثير الفن الصيني الذي تسربت بعض أساليبه إلى الفن الإسلامي على يد المغول في إيران، ثم انتشرت من إيران إلى غيرها من الأقاليم الإسلامية كما نراها على بعض المشكيات المصنوعة في سورية أو مصر (شكل ١٢)، وعلى الخزف والقاشاني المصنوع في سورية وآسيا الصغرى في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦– ١٧م). ومن أمثلة الزخارف النباتية البديعة ما نراه على حوض من الرخام من صناعة الشام في القرن السابع الهجري (شكل ٨٠).



(شكل ٨٠) حوض من الرخام محفوظ في متحف فكتوريا وألبرت وعليه كتابة نصها: "عن لمولانا السلطان الملك المنصور العالم العادل الغازي المجاهد المرابط المناعر المؤيد المظفر المنصور ناصر الدنيا والدين أبي المعالي محمد بن السلطان الملك المظفر العالم العادل الغازي المجاهد المرابط تقي الدنيا والدين محمود بن عمرو بن شاهنشاه بن أيوب سنة ست وسبعين وستمائة" والمعروف أن محمدا الثاني هذا كان سلطان حماه، وهو عم المؤرخ المعروف أبى الفدا

ويستطيع مؤرخو الفنون أن يتتبعوا تطور زخارف الفروع النباتية في العالم الكلاسيكي ليصلوا إلى نشأة الفروع النباتية الإسلامية من زخارف الفروع النباتية في الفن الإغريقي والهليني. وطبيعي أن الطراز الأموي هو حلقة الاتصال بين الزخارف النباتية في العالم الكلاسيكي وما تطور عنها في الفنون الإسلامية. بل إننا نرى في هذا الطراز الأموي تحفاً عليها زخارف نباتية يمكن نسبتها إلى الفن الهليني إذا

لم تكن هناك كتابة أو تطور بسيط يحدد نسبتها إلى العصر الإسلامي.

وقد قام العالم الألماني ريجل A. Riegl بدراسات طيبة في الزخارف النباتية في الفنون الكلاسيكية؛ ولا سيما في كتابه Stilfragen وكلها أساس طيب لفهم التطور الطبيعي الذي مر بالزخارف التي ازدهرت على شواطئ البحر الأبيض المتوسط الشرقي.

ويبدو على بعض الزخارف النباتية الإسلامية طابع هندسي، لأن قوامها خطوط منحية أو ملتفة يتصل بعضها ببعض، وقد يكون بينها ما يخرج منه فص أو فصان أو أكثر، وقد يراعي في هذه الخطوط مبدأ التقابل والتماثل. ولكن الحق أن ما فيها من تجريد وتحوير عن الطبيعة لا يصل إلى حد اعتبارها زخارف هندسية بعيدة عن أي أصول نباتية.

* * *

وقصاري القول أن الرسوم النباتية كانت منذ البداية عنصراً هاماً من عناصر الزخرفة الإسلامية، ولكنها كانت ترسم بطريقة اصطلاحية محورة عن الطبيعة. وقد حاول بعض العلماء أن يفسر ذلك بنفور المسلمين من تقليد الخالق عز وجل، وانصرافهم عن صدق تمثيل

الطبيعة. وفسرها آخرون بالأحوال الجوية التي تسود أغلب البلاد الإسلامية، فلا تساعد على إظهار بدائع الطبيعة ونمو الزهور والنباتات واختلاف الفصول، كما يحدث في البلاد الغربية، أو في بلاد الشرق الأقصى.

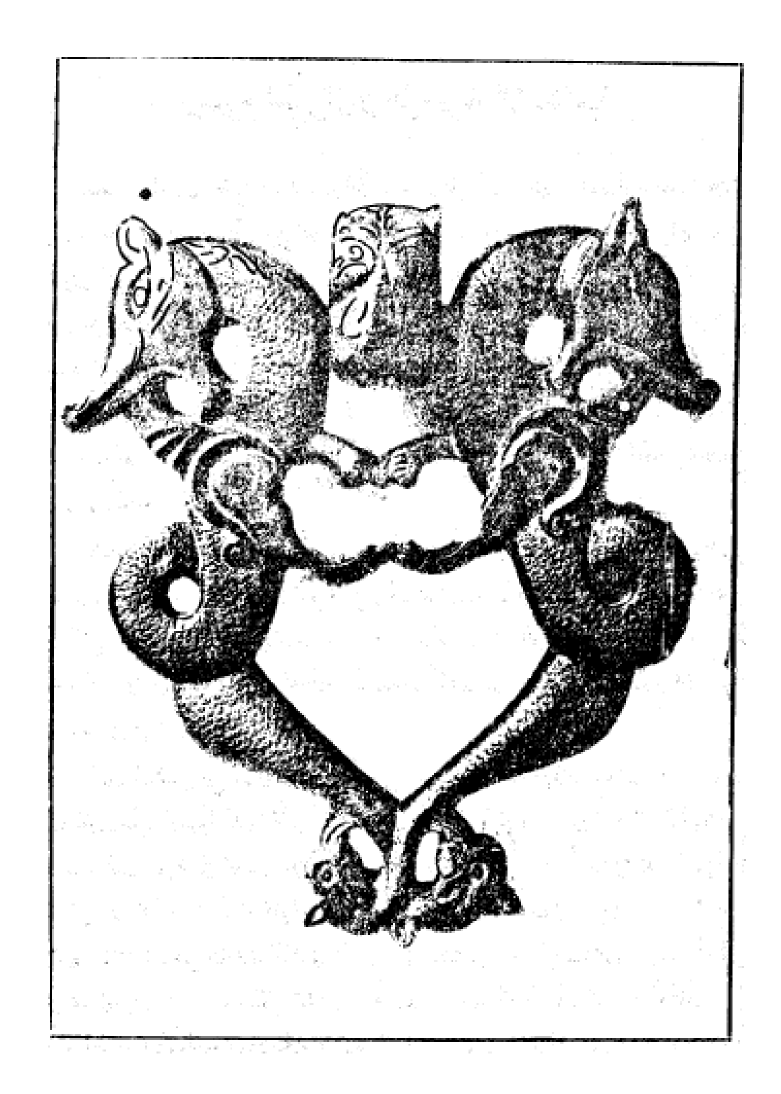
ومع ذلك كله فإن على كثير من العمائر والتحف رسوماً نباتية دقيقة يمكن أن تقرن بالرسوم النباتية في عصر النهضة بأوربا. وحسبنا أن نذكر الفروع النباتية وعناقيد العنب وأوراقه، وما إلى ذلك مما نراه في قبة الصخرة، وقصر المشتى، وسامراً، وعلى منبر جامع القيروان وفي زخارف العقود والنوافذ في ضريح السلطان قلاوون، وفي الإيوان الرئيسي بجامع السلطان حسن وفي الخزف والمنسوجات التركية.

رسوم الحيوان في الزخرفة الإسلامية

اشتهرت الفنون القديمة في الشرق الأدنى، بل في آسيا كلها، باستعمال رسوم الحيوان في زخارفها. والمعروف أن الفن البيزنطي أخذ القسط الأوفر من رسوم الحيوان فيه عن الفنون التي ازدهرت في إيران وأشور وسوريا وبلاد الحيثيين. وكانت رسوم الحيوان مما ورثته فنون الإسلام عن الفنون التي سبقتها في بلاد الشرق الإسلامي. وقد أقبل المسلمون على استخدام رسوم الحيوان في زخارفهم. ولعلهم لم يتمسكوا في شأنها بالأحاديث التي تحرم تصوير الكائنات الحية. ومما يجدر ذكره في هذه المناسبة أننا نعرف مخطوطات فيها صور آدمية شوهها بعض المتعصبين وطمسوا معالمها؛ ولكننا لا نعرف مثل هذا الطمس والتشويه في رسوم الحيوان.

واستعمل المسلمون في زخارفهم رسوم الأسد والفهد والفيل والغزال والأرنب والطيور الصغيرة بأنواعها. وربما رسموها مع فرع نباتي يتدلى من منقارها أو حول رقبتها كما نعرف في الفن الساساني. وقد لاحظ بعض الاختصاصيين في الفنون الإسلامية أن معظم الحيوانات والطيور التي رسمها الفنانون المسلمون كانت من الحيوانات والطيور التي تصاد أو تستعمل في الصيد.

وأخذ المسلمون عن فنون الشرق الأقصى رسوم حيوانات خرافية ومركبة. وطبيعي أنها لقيت منهم ترحيباً كبيراً لأنها كانت تتفق في تركيبها مع البعد عن الحقيقة والطبيعة ومع الجريد الذي نعرفه في الفنون الإسلامية، على أن المسلمين، حين أخذوا تلك الحيوانات الخرافية عن الصين، لم يحتفظوا بمعانيها الرمزية بل أصبحت عندهم رسوماً زخرفية فحسب. فالتنين مثلاً كان من شارات الملك في الصين، ولكنه في الفن الإسلامي لا يرمز إلى شيء بل هو زخرف فحسب (شكل ٨١). وكذلك كانت العنقاء في الشرق الأقصى رمزاً الامبراطورة، ولكنها في الإسلام لا ترمز إلى شيء. ومن الحيوانات المركبة التي ذاعت في الرسوم والزخارف الإسلامية رسم الفرس ذات الوجه الآدمي، ولاسيما أنها يتوفر فيها الوصف الذي جاء في الكتب الإسلامية للبراق، فعنى المسلمون برسمها في توضيح قصة المعراج. ورسم الفنانون في الإسلام الطيور الصغيرة ذات الوجه الآدمي. ورسموا الأفاعي والحيات والحيوانات والطيور المجنحة (شكل ٨٢).



(شكل ٨١) "سماعة" باب من البرونز، قوامها تنينان بين رقبتيهما رأس حيوان. من العصر السلجوقي في القرن ٦- ٧هـ (١٢- ١٣م) ومحفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

على أننا نعرف أن الفنانين المسلمين وضحوا بالصور مخطوطات كليلة ودمنة ومخطوطات التاريخ الطبيعي فرسموا شتى

أنواع الحيوان والطير، ولكنها رسوم توضيحية وليست زخرفية وهي شاذة في الفنون الإسلامية وقد قصدت لذاتها ولم تكن أساساً للزخرفة.

ويمكننا أن نرجع معظم رسوم الحيوان في الزخارف الإسلامية إلى الفن الساساني. وكانت رسوم الحيوان في الزخارف الإسلامية الأولى تذكر برسوم العصر الساساني في القوة وعنف المظهر ولاسيما في رسم المفاصل. وكانت تشبهها كذلك في أتباع التماثيل والتوازن والتقابل وفي رسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدابرة أو بينها شجرة الحياة، وفي رسمها متتابعة في أشرطة من الزخارف.



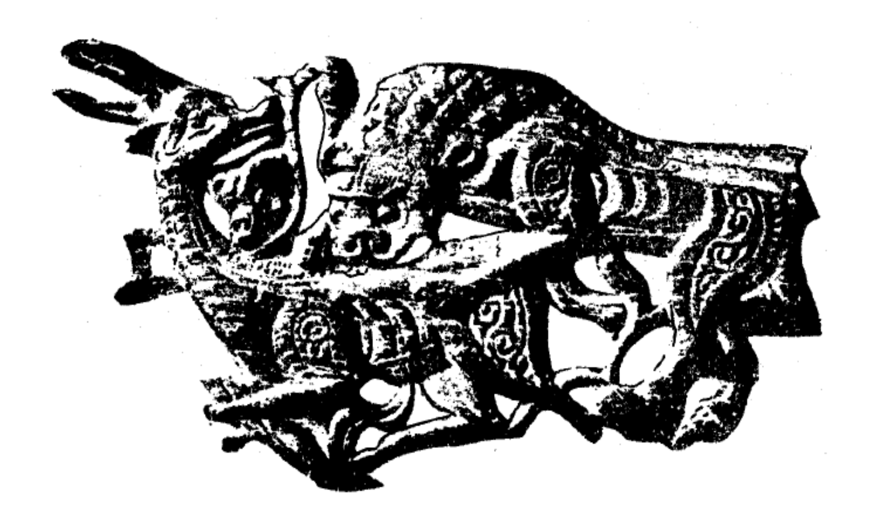
(شكل ٨٢) صحن من الخزف ذي البريق المعدني من إيران في القرن ٤هـ (١٠م) ومحفوظ بمتحف اللوفر

ولا ريب بأن الشبه كبير بين بعض الرسوم الحيوانية في الإسلام والرسوم الحيوانية التي عرفتها قبائل السيت Scythes شمالي الهضبة الإيرانية وفي بلاد التركسان وجنوبي الروسيا في العصر الواقع قبل ميلاد المسيح ببضعة قرون إلى القرن الأول بعد الميلاد. وكان للسيت فنون تجلت على الخصوص في الرسوم الحيوانية على تحف من المعدن عثر عليها في مقابرهم. وتمتاز رسوم الحيوان عند السيت بعنف مظهرها وكثرة مناظر العراك بين الحيوانات وافتراس أحدها الآخر والتحام الحيوان بحيوان آخر في حركات عنيفة تظهر في رسمها القوة والمهارة في تصوير المواقف العنيفة. وقد وفق الفنانون المسلمون في بعض الأحيان في تمثيل مناظر العراك بين الحيوانات أو انقضاض بعضها على بعض تمثيلاً يذكرنا بما وفق إليه الفنانون السيت في هذا الميدان (شكل ٨٣).

على أن الفنانين في الإسلام لم يعنوا في رسم الحيوان بتقليد الطبيعة تقليداً صادقاً إلا بعد أن تطورت الفنون الإسلامية تطوراً كبيراً وبلغت عصرها الذهبي منذ القرن السادس الهجري (١٢م) وبعد أن تأثرت بالأساليب الصينية في رسم الحيوان (شكل ٨٤).

وهكذا نرى أن رسوم الحيوان في الفنون الإسلامية لم تكن مقصودة لذاتها إلا في النادر وإنما اتخذت في معظم الأحيان موضوعاً زخرفياً وكانت توضع في دوائر أو أشرطة أو في مناطق

هندسية مختلفة الأشكال، منفردة أو متواجهة أو متدابرة. ولا ريب في أن من أهم الدوافع إلى رسم الحيوان في الفنون الإسلامية كراهية الفراغ والرغبة في تغطية السطوح المساحات بالزخارف.



(شكل ٨٣) قطعة من حشوة خشبية محفوظة بدار الآثار العربية في القاهرة. من القرن ٤هـ (١٠م)

ومن المراجع الفنية برسوم الحيوان والطير في الزخارف الإسلامية كتاب وضعته السيدة سقيد **Cleves Stead** واسمه **Fantastic Fauna** وقد ظهر في القاهرة سنة ١٩٣٥. والحق أنه ليس كتاباً علمياً بالمعنى الدقيق، لأن صاحبته وقفت فيه عند جمع كثير من رسوم الطيور والحيوان على القطع الخزفية المحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة والتي يتراوح تأريخها بين القرنين الثالث التاسع بعد الهجرة (٩– ١٥م) ورتبتها في أقسام ضمت الأسماك

بأنواعها ثم الطيور الطبيعية ثم الطيور التي استخدمت شارات أورنوكا ثم الأرانب فالخيل فالكلاب فالغزلان فالسباع فالنمور والفهود ثم الحيوانات الخرافية. ولكن اللوحات التي ضمها هذا الكتاب عظيمة الشأن في دراسة أساليب المسلمين في رسم الحيوان والطير رسماً زخرفياً.



(شكل ٨٤) قنينة من الخزف الصيني الأبيض والأزرق من صناعة إيران في القرن ١١هـ (١٧م) ومحفوظة في القسم الإسلامي بمتاحف برلين

المراجع

جمال محمد محزر: الرسوم الشخصية في التصوير الإسلامي (في مجلة كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول. عدد٨- مجلد (١)- مايو ١٩٤٦).

- - - : موقف اليهودية من التصوير وعلاقته بالإسلام (في مجلة كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول- عدد ٨ مجلد ٢- ١٩٤٧).

زكي محمد حسن: التصوير في الإسلام عند الفرس. القاهرة ١٩٣٦.

——— Aga-.OgIu, M.: Persian Bookbindings of the Fifteenth Century. Ann Arbor, 1935.

——— Arnold, Th.: Painting in Islam. Oxford, 1928.

———:Bihzad and His Paintings in the Zafar.namah Ms. London 1930.

———:The Library of A. Chester Beatty. A Catalogue of the Indian Miniatures, Oriental Manuscripts, revised and edited by j. V. S. Wilkinson. 3 vol. London 1936.

——— Arnold, Sir, T. and A. Grollmann :The Islamic Book. Paris 1929.

——— Biayon, L: The Court Painters of the Grand Moghuls, with a historical introduction and notes by Th. Arnold. London 1931.

Binyon, L. Wilkinson, J. V, **s.,** and B. Gray: persian Miniature Paintirg Including a Critical and Descriptive Catalogue of the Miniatures Exliibited at Burlington House. January—Match 1931. London, 1938.

Blochet, E.: Les Peintures des Manuscrits orientaux de la Biblioitėque Nationale. Paris, 1925.

———:Les Enluminures des manuscrits orientaux turcs, arabes, persans de La Bibliothèque Nationale. Paris, 1926.

———:Musulman Painting, XII th —XVII th Century, London, 1929.

Brown, P.: Indian Painting under The Mughals. A. D. 540 to A. C. 540. Oxford, 1924.

Clarke. C.: Indian Drawings of the School of Humayun (l6 th Century) Illustrating the Romance of Amir Hamzah (Victoria and Albert Museum) London 1921.

———:Indian Drawings. Thirty Mogul Paintings of the School of Jahangir (17th century) and Four Panels of Calligraphy (Vict- oria and Albert Museum) London 1922.

Coomaraswamy, A, K :Rajput Painting. London 1916.

———:Les Miniatures orientales de la Collection Goloubew au Boston (Ars Asiatica t. XIII) Paris, 1929.

Gratzl, E.: Islamische Bucheinbände des 14. bis 19. Jahrhunderts Leipzig 1924.

Edhem, F. et Stchoukine, j.: Les Manuscrits orientaux illustrés de la Bibliothèque de l'Université de Stamboul, Paris, 1933.

———: Die indischen Miniaturen des Haemzae - Romanes im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien und in anderen Sammlungen. Wien, 1925.

Glück, H. und J. Strzygowski :Die indischen Miniaturen im Schlosse Schönbrunn. Wien, 1923.

Goetz, H.: Geschichte der indischen Miniaturmalerei. Berlin und Leipzig, 1934.

Herzfeld, E.: Die Malereien von Samarra (Die Ausgrabungen von Sam. arra. Band lll). Berlin, 1927.

Gray, B.: Persian Painting. London, 1930.

Huart, Cl.: Les Calligraphes et les Miniaturistes de L' Orient Musulman Paris, 1908.

Kühnel, E.: Miniaturmalerei im islamischen Orient. 2e éd. Berlin 1923.

———: Die Baysonghur— Handschrift der Islamisctien Kunsiab. teilung (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, vol. Lll, 1931, pp 32-51).

De Lorey, E.: Behzad. Le Gulistan Rothschild (in Ars Islamica, IV, pp. 21-42).

———: La Peinture musulmane :L' Ecole de Bagdad (dans Gazette des beaux-arts, vol X, 1933 P 1-13).

———: L' Ecole de Tabriz (dans Revue des arts asiatiques, vol. IX, 1935, PP 27 — 39).

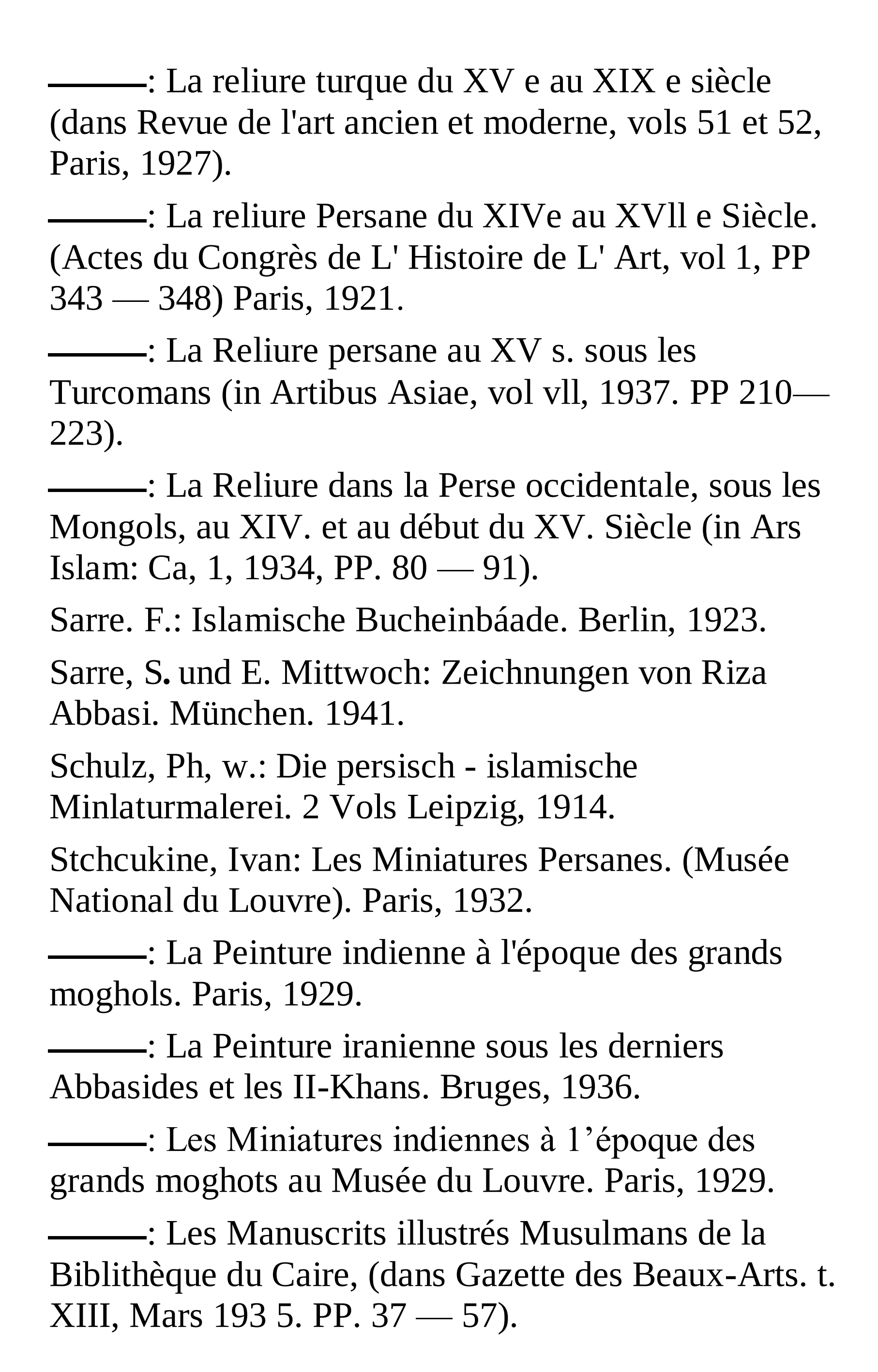
Marteau, G. et H. Vever :Miniatures Persanes 2 vols. Paris, 1913.

Martin F.: The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the Vlll to the XVlll century. London, 1912.

———: The Nizami Ms. from the Library of the Shah of Persia, Now in the Metropolitan Museum at New York. Vienna, 1927.

Musil. A: Kusejr Amra. 2 vols. Wien, 1907.

Sakisian, A, B.: La Miniature Persane du Xlle au XVII siecle. Paris 1929.



———: La reliure turque du XV e au XIX e siècle (dans Revue de l'art ancien et moderne, vols 51 et 52, Paris, 1927).

———: La reliure Persane du XIVe au XVll e Siècle. (Actes du Congrès de L' Histoire de L' Art, vol 1, PP 343 — 348) Paris, 1921.

———: La Reliure persane au XV s. sous les Turcomans (in Artibus Asiae, vol vll, 1937. PP 210—223).

———: La Reliure dans la Perse occidentale, sous les Mongols, au XIV. et au début du XV. Siècle (in Ars Islam: Ca, 1, 1934, PP. 80 — 91).

Sarre. F.: Islamische Bucheinbáade. Berlin, 1923.

Sarre, S. und E. Mittwoch: Zeichnungen von Riza Abbasi. München. 1941.

Schulz, Ph, w.: Die persisch - islamische Minlaturmalerei. 2 Vols Leipzig, 1914.

Stchcukine, Ivan: Les Miniatures Persanes. (Musée National du Louvre). Paris, 1932.

———: La Peinture indienne à l'époque des grands moghols. Paris, 1929.

———: La Peinture iranienne sous les derniers Abbasides et les II-Khans. Bruges, 1936.

———: Les Miniatures indiennes à 1'époque des grands moghots au Musée du Louvre. Paris, 1929.

———: Les Manuscrits illustrés Musulmans de la Bibliothèque du Caire, (dans Gazette des Beaux-Arts. t. XIII, Mars 193 5. PP. 37 — 57).

Strzygowski: Asiatische Miniaturemalerei. Wien, 1932.

Upton, J.: A Manuscript of the Book of the Fixed Stars by Abd ar. Rahman As-Sufi (Metropolitan Museum Studies, vol IV, 1932—33, pp. 78—197).

Wilkinson, J. V. S. and L. Binyon :the Shah Namah of Firdawsi (from a 15 century Persian Manuscript in the possession of the Royal Asiatic Society) London, 1931.

Zaki M. Hassan :the Attitude of Islam Towards Painting (in Bulletin of the Faculty of Arts, Fouad 1 University, Cairo, vol. VII, 1944 pp. 1 —15).

الفهرس

مدخل للقراءة ٥
التذهيب ٩
التصوير ١٨
المدرسة السلجوقية أو مدرسة بغداد ٣٢
المدرسة الإيرانية المغولية ٣٨
عصر تيمور ومدرسة هراة ٤٦
بهزاد ومدرسته ٦٣
مدرسة بخارى ٧٢
المدرسة الصفوية الأولى ٧٩
المدرسة الصفوية الثانية ٩٤
التصوير الإسلامي في تركيا ١٠٥
التصوير الإسلامي في الهند ١١٢
ملاحظات في طبيعة الصور الإسلامية ١٢٨
التجليد ١٣٠
رسوم الحيوان في الزخرفة الإسلامية ١٧٢
المراجع ١٧٩